Die Didodramen

des

Dolce, Jodelle und Marlowe

in ihrem Verhältnis zu einander

und zu

Vergil's Aeneis.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde

an der

Universität Erlangen

vorgelegt von

Jakob Friedrich.

Kempten.

Buchdruckerei der Jos. Kösel'schen Buchhandlung.

1888.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546422_0062

Die Sage von dem traurigen Geschick der karthagischen Fürstin Dido zählt zu den merkwürdigsten des klassischen Altertums; sie nimmt weniger nach ihrem Gehalt als vielmehr nach ihrer Verbreitung unter den älteren Mythen eine der ersten Stellen ein und bildet einen Lieblingsstoff für die Dichter alter und neuer Zeit: in allen Kultursprachen Europa's finden wir Dichtungen, die diesen Gegenstand zum Inhalt haben. Zu ganz besonderer Bedeutung ist dieselbe aber gelangt durch die Züge und die Gestaltung, welche Vergil ihr verliehen.

Der früheste uns bekannte Gewährsmann für die Geschichte der Dido ist der sicilianische Geschichtschreiber Timaeus; ihm und andern Autoren (Strabo, Justin etc.) zufolge übergaben die Tyrier nach dem Tod ihres Königs Mutgo (auch Metgenus, Methres, Belus, Agenor) seinem Sohn Pygmalion die Regierung, während seine Tochter Elissa (Dido) sich mit ihrem Oheim Acerbas (bei Verg. Aen. I. 343 Sichaeus) vermählte. Die reichen Schätze des Verwandten reizten Pygmalion zum Morde desselben, worauf Dido, aus Furcht vor ihrem grausamen Bruder, mit vielen vornehmen Tyriern die Stadt verliess, um neue Wohnsitze aufzusuchen. Nach langen Irrfahrten landete sie in einer Bucht an der Nordküste Afrika's, erkaufte von dem Numidierkönig Hiarbas einen Teil des angrenzenden Gebietes und gründete darauf in trefflich gewählter Lage um das Jahr 850 Karthago, punisch Karthada (d. h. die neue Stadt), das in kurzer Zeit zu hoher Blüte und Macht gelangte und durch Kriegstaten, Handel und Seefahrt bald den Ruhm der Mutterstadt verdunkelte.

Da warb Hiarbas unter Bedrohung mit Krieg um die Hand der schönen und mächtigen Nachbarin. Doch diese weigerte sich, den ungestümen Freier zum Gatten zu nehmen, weil sie den Schwur der Witwentreue nicht brechen wollte,

und als die Bürger Karthago's zur Vermählung drängten, willigte sie scheinbar in ihr Verlangen. Nach einer ausbedungenen Frist von 3 Monaten liess sie einen Scheiterhaufen errichten und Opfertiere schlachten, als ob sie ihrem verstorbenen Gatten vor der Vermählung ein Sühnopfer darbringen wollte; alsdann bestieg sie diesen Scheiterhaufen und endigte ihr Leben mit dem Schwerte. Dies der Kern der Geschichte, wie sie die genannten Autoren in ziemlicher Uebereinstimmung erzählen.

Bald aber wird diese bis in die frühesten Zeiten zurückreichende Begebenheit von der Sage umsponnen: die Gründerin Elissa wird mit der Göttin Dido-Astarte verwechselt.[1]) Das Umherwandern der Dido-Astarte floss dann mit den Sagen von den Irrfahrten und Schicksalen der Gründerin Karthago's zusammen. Die geschichtliche Dido wird eine vom Mythus umwobene Gestalt.

Nach den Gesängen der Ilias und Odyssee hatte damals die nicht minder merkwürdige Aeneassage die Wanderung angetreten und war, veranlasst durch einen regen Handelsverkehr, aus dem Mutterland in das Westland getragen worden.[2]) Es konnte nicht ausbleiben, dass Aeneas auch in Karthago Eingang fand und in die Sage der Stadt verflochten wurde. Hier hat sie der römische Dichter Naevius (geb. zwischen 269 u. 264, gest. um 199 v. Chr. in der Verbannung zu Utica) zur Zeit des ersten punischen Kriegs, wo er im römischen Heere diente, aller Wahrscheinlichkeit nach vorgefunden und, sie für seine Zwecke gestaltend, in seinem Epos über den ersten punischen Krieg, das grösstenteils verloren gegangen, niedergelegt. In Bezug auf die Verschmelzung der Dido- und Aeneasfabel dürfte nun wohl Naevius das Recht der Priorität gebühren. Dabei müssen wir die Frage, ob die Vereinigung der Dido mit Aeneas wirklich stattgefunden, als eine müssige ausser Acht lassen. Erst im Anschluss an das bellum Punicum des Naevius hat Vergil, auf die Geschichte und die Zeiten gleichfalls nicht achtend, das Abenteuer des Aeneas und der Dido — er stellt Dido und Elissa gleich — (IV. 335. 610. V. 3) in Karthago

1) Duncker, Geschichte des Altertums I, p. 268 ff.: Die Astarte in Sidon und Tyros ist, als Göttin des Mondes, eine unstete, wandernde Göttin. Mit dem abnehmenden Licht des Mondes entweicht sie in das Dunkel des Westens. Als irrende Göttin heisst sie bei den Phönikern Dido, d. h. die Schweifende, bei den Abendländern Europa, d. h. die Dunkle.

2) Vgl. E. Wörner, Die Sage von den Wanderungen des Aeneas bei Dionysios von Halikarnassos und Vergilius, Leipzig, k. Gymnasium, Programm 1881|82.

behandelt, demselben das ganze erste und vierte Buch seiner Aeneide gewidmet und gerade diese Partie mit besonderer Vorliebe ausgeführt. Mit dem Meisterwerk Vergils drang nun der Stoff der Sage in das gesamte Abendland herein und erlebte hier eine ungezählte Menge von Bearbeitungen in Prosa wie in Versen, in allen europäischen Kultursprachen.

Es kann nun nicht unsere Aufgabe sein, all diese Fassungen aufzuzählen: sind doch die dramatischen Versuche allein schon, bei der grossen Beliebtheit des Gegenstandes, zu einer recht erklecklichen Anzahl angewachsen. Suringar [1]) hat im Anhang zu der von ihm herausgegebenen Dido nicht weniger als 6 lateinische, 3 italienische, 8 französiche, 10 deutsche, 7 holländische Tragödien, ferner 1 englische, 1 spanische verzeichnet. Gleichwohl ist die Aufzählung eine lückenhafte geblieben. Warton, Hist. of Engl. Poetry, IV. p. 311, möge zur Ergänzung dienen. Auch Klein, Geschichte des ital. Drama's V. p. 351, erwähnt eine ungedruckte Didone von Leo X. Neffen, Alessandro de Pazzi.

Nach Schack, Geschichte der dramat. Lit. u. Kunst in Spanien, II. p. 429, findet sich im II. Teil der Komödien des Guillen de Castro ein Drama Dido y Eneas. Grässe, Lehrb. einer allgem. Literärgesch. aller bekannten Völker der Erde, t. V. p. 463, spricht von einem Didodrama Gabriel Laso de la Vega's. In den Annalen der bair. Literatur, B. 2, ist das Fragment eines Melodramas von unbekanntem Verfasser abgedruckt. Ferner die Dido der Charlotte von Stein, ed. Düntzer 1867, voll Anspielungen auf Göthe und den Weimarer Hof. Die jüngsten Didotragödien sind wohl die von Wilh. Jensen, Berlin 1870, und von A. Kellner, 1885.

Ausser den genannten Versuchen dieser Gattung mag noch manche Bearbeitung dieses Stoffes im Staub der Bibliotheken begraben liegen.

So interessant und lehrreich es nun sein dürfte, das Verhältnis aller erhaltenen Didodramen zu einander und zu ihren Quellen zu untersuchen, so würde es doch, da die Zahl der Fassungen eine zu grosse ist, als zu weitschichtiges Werk den Rahmen und Zweck gegenwärtiger Arbeit überschreiten. Es sind ja auch gar manche darunter, die, weil ohne jeden originellen, dichterischen Wert, eine besondere Berücksichtigung auch gar nicht verdienen. So ist z.

1) W. H. D. Suringar, Litt. Doct. Dido, tragoedia. Lugduni Batavorum. Apud Fratres Van der Hock. 1880.

B. das oben schon erwähnte, von Suringar herausgegebene Schuldrama, abgesehen von einigen Uebergängen und Abänderungen und dem kurzen Epilog des Grex fast wörtlich aus den 4 ersten Büchern der Aeneide zusammengestückelt. Wir wollen für diesmal nur die Didodramen des Dolce, Jodelle und Marlowe, die alle drei in die Entwickelungszeit des Drama's fallen, in unsere Untersuchung einschliessen; und, wie das Verhältnis moderner Medea- und Phaedra-Dichtungen zu ihren klassischen Vorbildern schon wiederholt zum Gegenstand wissenschaftlicher Erörterungen gemacht worden ist, so möge das der genannten Dramen zu ihrer gemeinsamen Quelle, dem Vergil'schen Epos, näher beleuchtet werden.

Zum Teil recht ausführliche Analysen dieser Werke finden sich bei J. L. Klein, Geschichte des Drama's, Leipzig, 1875|76. 8°. Darmesteter et Hatzfeld, le XVI. siècle en France, Paris, 1883. Fr. Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke. Berlin, 1858–60. 8°. Man hat sich aber unseres Wissens noch nicht eingehend mit der Frage beschäftigt, in welcher Weise und bis zu welchem Grade im Einzelnen Vergil von diesen Dramatikern benützt und überarbeitet worden ist, und welches Verständnis für die Umsetzung der epischen Erzählung in dramatische Aktion sie dabei gezeigt haben. Bevor wir dies näher untersuchen, möge die dramatische Gestaltbarkeit der Didofabel eine kurze Prüfung erfahren. Dabei wird es sich ergeben, ob der Vorwurf ein echt tragischer, und ob die Vorliebe der Tragiker zu diesem Stoff eine begreifliche und glückliche ist.

Der Inhalt des Vergil'schen Epos, soweit er hier in Betracht kommt, (Buch I—IV) darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Wir alle wissen, wie Aeneas auf der Flucht aus dem zerstörten Troja nach langer, stürmischer Fahrt in Karthago landet. Die Mehrzahl der tapfern Genossen ist ihm unter den Beschwerden der Irrfahrten erlegen, ein tückisches Geschick hat ihm die Schiffe bis auf wenige geraubt... Da bietet ihm das betrügerische Glück fern von der Heimat und ebenso fern vom Ziele, das ihm in's Unerreichbare zu schwinden scheint, die Hand einer schönen Fürstin, der edlen Dido, und mit ihr Herrschaft und Macht. In Aller Erinnerung ist zumal die vielberühmte spelunca in der Nähe von Karthago, in welche Aeneas und Dido, auf der Jagd von einem von Juno plötzlich gesandten Unwetter überrascht, sich flüchteten, und wo der Trojaner die Königin im Sturm eroberte, während der Aether als

Hochzeitsfackeln die Blitze schwang und die Nymphen das Brautlied jauchzten: Aen. IV. 166—68.

Primo et Tellus et pronuba Juno
Dant signum; fulsere ignes et conscius aether
Conubis summoque ululurunt vertice Nymphae.

Da vergisst der Flüchtling sein Ziel, sein Vaterland, seine Bestimmung — — bis ihn der strenge Befehl des obersten Gottes von der Geliebten hinweg nach Italien weiter ziehen heisst. Aeneas beugt sich willig der höhern Gewalt. Die Königin gibt sich aus Schmerz über die Trennung selbst den Tod.

Die Tatsache, dass gerade die grössten Tragiker das Dido-Sujet verschmäht und bei Seite gelassen — Schiller z. B. hat sich mit einer freien Uebersetzung des Didogesanges begnügt — könnte zum Glauben führen, dass der Stoff gar keinen tragischen Gehalt habe. Ist doch welcher vorhanden, so liegt die Frage nahe: Inwieweit ist Vergil's epische Liebesromantik mit tragischem Ausgang dramatisch berechtigt und zu einer kunstgemässen Tragödie gestaltbar, sind Dido und Aeneas wahrhaft tragische Charaktere?

Zur Beantwortung dieser Fragen müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, was wir von den dramatischen Personen verlangen. Sie sollen denken, sprechen und sich geberden wie in der Wirklichkeit, sollen wahre, menschliche Natur darstellen. Sie dürfen jedoch, wofern sie den Zuschauer ernstlich interessieren sollen, keine gewöhnlichen Alltagsmenschen, keine superklugen Philister sein, die jeglicher Gefahr ängstlich aus dem Wege gehen. Menschen vielmehr erfordert das Drama, die zu ernsten Lebenskämpfen fähig sind, die sogar die Selbstaufopferung nicht scheuen; Menschen mit leidenschaftlich bewegtem Innern, das mächtig ringt, sich in die Tat umzusetzen, mit Energie in der Empfindung, starker Willenskraft, Beschränktheit durch leidenschaftliches Begehren. In diesem Sinn sind z. B. Don Juan, Faust, Manfred echt tragische Gestalten, die in ihrem titanenhaften Ringen, in ihrem Sichauflehnen gegen das unfassbare Wesen, gegen die göttliche Weltordnung, welche die Geschicke der Menschen lenkt, zur dramatischen Verwertung geradezu herausfordern.

Solche Seelenprocesse müssen sich zunächst bei den Hauptpersonen in reichem Masse offenbaren, damit das Drama auch wirklich grosse Wirkung hervorbringe. Dazu müssen aber die Taten auch Bedeutung haben, der Helden Tun muss uns erbauen, erheben, uns Liebe zur Tugend einflössen, damit in unserer Seele ein nachhaltiger Eindruck zu-

rückbleibe, der veredelnd unser eigenes Denken und Tun durchdringe. Wie erreichen die Dichter dieses Ziel? Einmal, indem sie ihre Dichtungen mit religiösen und sittlichen Ideen durchweben (Schiller z. B. in Wallenstein, Shakespeare in Julius Caesar); sodann dadurch, dass sie Furcht und Mitleid in uns zu erwecken streben, jene beiden theatralischen Eigenschaften, die schon Aristoteles, unser Lessing und vor ihm auch Boileau für das Drama fordern.

Um aber nicht blos menschliches Bedauern, teilnehmende Rührung einzuflössen, sondern auch wirklich zu erschüttern und zu erheben zugleich, dazu bedarf es eines ernsten Lebenskampfes der Helden, der so eingerichtet ist, dass sie darin schuldig werden. Darin ruht das Geheimnis der rechten Wirkung einer Tragödie. Ohne eine solche Schuld, durch deren Sühne tragische Läuterung erfolgt, würde uns vielleicht ein hübsches Schauspiel geboten, niemals eine echte Tragödie. Schiller erkannte wohl, dass die Jungfrau von Orleans nur dann dramatisch werde, wenn sie in innern Gegensatz zu ihrer Mission geriet. So lässt er sie denn, wenn auch nur kurze Zeit, um einer Neigung zum feindlichen Heerführer willen, der Liebe zu Vaterland und Freiheit untreu werden. Diese Verirrung sühnt sie mit ihrem Tod. Das ist echt tragisch. Diese Schuld aus dem Stück fortgelassen, würde die Aufführung der hübschen Scenen wohl Freude bereiten, aber von einer Erschütterung und Erhebung der Seele könnte nimmermehr die Rede sein. Don Juan, Faust und Manfred beladen sich mit der Schuld der Auflehnung gegen die göttliche Weltordnung und büssen diesen Frevel mit dem Untergang. Das erhebt uns zu höherm Sinnen und Denken und erweckt in uns jene Furcht und jenes Mitleid, das man als tragisch bezeichnet.[1])

Finden wir nun diese Forderungen im Stoff und bei den Helden der Didofabel erfüllt?

Verratene Liebe an sich vermag sich als dankbarer, dramatischer Vorwurf nicht wohl zu eignen. Dagegen ist sie ein trefflicher Gegenstand für lyrisch-elegische Klageergüsse, wie denn das schönste und reichste Gebiet der Lyrik überhaupt die Liebe ist, nebst dem Schmerz um das verlorne Schöne; sie wecket der dunklen Gefühle Ge-

1) Nach A. Görth, Studium der dramatischen Künste, 1884. M. Carriere, Die Poësie, ihr Wesen und ihre Formen, 2. Aufl., Leipzig 1884. Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887.

walt, die im Herzen wunderbar schlafen. So wurde denn die Didofabel frühzeitig ein Lieblingsthema der Lyriker (Schiller, Platen), ein bevorzugter Stoff auch der Oper. Im Jahr 1693 schrieb Madame de Saintonge ihre Didon, tragédie-opéra, zu welcher Desmarest die Musik lieferte. Metastasio's Didone abbandonata mit Musik von Sarro wurde in Neapel, Carneval 1724, aufgeführt.[1]) Auch in Deutschland wurde das Thema mehrfach melodramatisch verarbeitet.[2])

Das Thema ist aber kein guter dramatischer Vorwurf, weil darin keine Schuld vorhanden. Die Leidenschaft des Liebhabers für das schöne Frauenbild erkaltet, er fühlt sich nicht mehr zu der Geliebten hingezogen und steht nicht länger im Bann der Fesseln, in welche sie vordem ihn zu schlagen gewusst, weil ihr Liebeszauber sich vermindert hat, ihre Reize hingewelkt sind.* Ist das aber ihre Schuld? Gewiss nicht. Aber auch er kann nicht dafür, wenn sein Herz sich nicht mehr wie früher für die Geliebte zu erwärmen vermag. Keine Schuld demnach auf beiden Seiten, also auch kein tragisches Mitleid, das eben nur eine aus leidenschaftlicher Verirrung begangene und sühnbare Schuld in uns zu erwecken vermag. Es wird uns nun die Verlassene nur dann im tragischen Licht erscheinen können, wenn ein Aufgeben derselben mit blutender Seele, bei nicht erloschener Neigung erfolgt, aus Gehorsam gegen einen unabänderlichen Gottes- oder Schicksalsbeschluss, wobei der leidenschaftliche Kampf gegen den göttlichen Willen selbst als tragische Schuld erscheint; oder auch, wenn dieser Kampf des Eigenwillens leidenschaftlicher Herzen gegen Gottes Gebot sich endigt mit freiwilligem oder selbst herbeigeführtem Untergang. Von einer Selbstvernichtung des Aeneas ist aber im römischen Epos nicht die Rede, und nach Vergil — wohl aus Pietät für denselben — hat kein Dramatiker die Katastrophe bis zum Untergang des Helden zu steigern gewagt. Es erübrigte nur noch, den Schwerpunkt einer wahren Didotragödie in den unabwendbaren, von Gott auferlegten Trennungszwang, dem Aeneas sich mit blutendem Herzen fügt, zu verlegen und damit einen tragischen Konflikt zu schaffen, zwischen des Trojaner's Liebe zu Dido einerseits und derjenigen zur Pflicht, zum neuverheissenen Vaterland und dem Gehorsam gegen Gott andrerseits, aus welchem letztere als Siegerin hervorgeht. Wir

1) J. L. Klein, VI. 1. p. 195.
2) Vgl. H. Heine, Briefe aus Berlin.

werden sehen, ob man in den drei zu besprechenden Dramen dieser Forderung gerecht geworden ist.

Fassen wir nun die beiden Hauptpersonen und ihr Verhältnis zu einander näher in's Auge.

Teuffel[1]) schildert Vergil persönlich als eine kindlich harmlose, liebenswürdige Natur, den Anforderungen und Schwierigkeiten des wirklichen Lebens wenig gewachsen. Nun, Aeneas ist dem Dichter sehr ähnlich geworden; er hat ihn wesentlich nach eignem Bilde geschaffen. Wie alle seine Gestalten zeigt auch die des Trojaners ein mild menschliches Wesen, ohne Schroffheit und Härten, aber auch ohne viel Energie. Aeneas ist weichmütig, pietätsvoll, ohne eigne Initiative, von aussen her, insbesondere von den Göttern (Venus, Mercur) geleitet und geschoben, die ihn ängstlich hüten, wie den zarten Stammhalter eines glänzenden Hauses: Stets schwebt der scharfe Zeigefinger der Schicksalsnotwendigkeit über ihm. Im Bewusstsein seiner Aufgabe geht er gefährlichen Abenteuern möglichst aus dem Wege, und so sehr steht er im Bann seiner Mission, dass er darüber zu keinem selbständigen Handeln kommt; marklos und unsicher ist er mehr in Worten, als in Taten gross.[2]) Ist aber diese Stellung für den Helden eines Epos schon sehr bedenklich, so muss sie im Drama, ohne Aenderung gelassen, geradezu verderblich wirken; auf der Bühne ist ein solcher Held nimmermehr möglich. Tatsächlich ist auch Aeneas die Klippe, an der die meisten Tragiker gescheitert sind.

Nur der Spanier Viruês hat in seiner Elisa Dido Aeneas ganz aus dem Spiel gelassen und die dem Verhältnis zu demselben vorangegangene Epoche der Dido behandelt. Indem er so die gefährliche Klippe gemieden, war er im besten Zug, uns das Beispiel einer echten Didotragödie zu geben, hätte er sich von den Fehlern ferne zu halten gewusst, die sein Stück durchziehen.

Der Charakter des Aeneas wird also vor Allem eine Umgestaltung erfahren müssen, die dem Stoff tragische Bedeutung und zündende Kraft verleihe. Aeneas muss zu einem Helden werden mit mächtiger Willenskraft, tiefen Gefühlen und starken Leidenschaften, der Selbständigkeit, Mut und auch Trotz genug besitzt, seinen eignen Weg

1) W. S. Teuffel, Geschichte der römischen Literat. 3. Aufl. Leipzig 1875. p. 458.

2) Schon in der Ilias ist die Auffassung von ihm die gleiche. Besonders ansehnliche Taten vollbringt er überhaupt nicht; die schwersten Gefahren überwindet er nicht durch eigne Kraft, sondern wird stets durch unmittelbares Eingreifen der Götter gerettet.

durch's Leben zu wandeln und mit Gewalt sich Bahn zu brechen. Sein schwächliches Sichfügen in die Umstände und in den Willen höherer Gewalt ist nicht poetisch. So, wie ihn Vergil zeichnet, ist er kein grosser, kein edler Charakter. Der Dichter verleiht ihm die Herzensstärke, sich von Dido loszureissen, auf Jupiter's hohen Befehl. Er geht nicht zu Grunde an den eignen Schwächen und Fehlern, an Unbesonnenheit und Verblendung, an mangelnder Selbstbeherrschung.

In diesem Sinn ist die Königin eher ein tragischer Charakter zu nennen, sie, die vom Geliebten und den Göttern Preisgegebene, die ihr Liebesleid durch freiwilligen Tod sühnt und stillt; und ihre Zeichnung ist auch Vergil selbst samt seinen Nachahmern wesentlich besser gelungen. Wir können der Vergil'schen Dido, die noch am Rande des Abgrundes ihre Neigung behauptet, ein teilnehmendes Mitleid nicht versagen, fühlen uns vielmehr innig hingezogen zu der Unglücklichen, die um das Glück ihres Lebens mit solchen Anstrengungen — ohne Erfolg ringen muss. Aber auf das betrübsame Missgeschick der Leidensheldin fällt ein leises Streiflicht der Lächerlichkeit. Wozu tobt und stürmt sie gegen den Willen der Götter an? Um sich einen Liebhaber zu erhalten, der gleichsam nur aus Gutmütigkeit und Gastfreundschaft ihren leidenschaftlichen Wünschen eine Zeit lang Gehör gab. Dieser Liebhaber hat aber durch die Widersprüche, die in seinem Charakter hervortreten, von Vergil leichte Striche der Karikatur erhalten: Der fromme Aeneas spielt, das lässt sich nicht leugnen, eine etwas zweideutige Rolle, so dass Dido eben nur als die Betrogene eines gewissenlosen, liebessüchtigen (uxorius, Aen. IV. 265.) Abenteurers erscheint.

Diese etwas sonderbare Stellung der beiden Hauptpersonen zu einander hat daher auch einigen Dido k o m ö d i e n das Leben gegeben: so werden wir z. B. bei der Besprechung des Marlowe'schen Drama's finden, dass es einen ziemlichen Vorrat von vielleicht unfreiwilliger Komik birgt, dass das Stück dem Dichter unter der Hand beinahe zur Komödie umgeschlagen ist.

Das Schicksal der Dido mag also wohl menschliches Bedauern, teilnehmende Rührung einflössen, es mag uns aufregen, erschüttern; wird es aber, trotz der bis zur verzweifelnden Selbstzerstörung sich steigernden Katastrophe, erhebende, versöhnende Wirkung, Läuterung schaffen? Wir kommen zu dem Schluss, dass Aeneas und Dido eine wesentliche Umgestaltung erfahren müssen, sollen sie brauchbare, echt tragische Charaktere werden.

Oben wurde Vergil's Aeneide die gemeinsame Quelle der drei zu besprechenden Dramen genannt: die Dramatiker haben nämlich die Fabel nahezu unverändert aus dem römischen Epos herübergenommen. Belege hiefür werden sich bei der Betrachtung im Einzelnen ergeben, wo auch insbesondere wörtlich übersetzte Stellen Verzeichnung finden sollen.

Was zunächst die auftretenden Personen anlangt, so begegnen uns neben Dido und Aeneas in den drei Dramen die Nebenpersonen: Anna, die Amme des Sichaeus, und Achates, der treue Begleiter des Trojanerfürsten. Jarbas, bald Gätuler-, bald Mauritaner-, bald auch Numidier-Fürst, fehlt bei Dolce und Jodelle, die durch Unterdrückung dieser Rolle vielleicht keinen unglücklichen Griff getan haben. Neben Achates finden sich bei Jodelle noch Palinure, bei Marlowe auch andere Trojaner: Ilioneus, Cloanthes, Sergestus. Für die ausfallenden Chöre musste Marlowe einigen Ersatz bieten durch Einführung einer grösseren Anzahl von Nebenpersonen: er gibt dem Aeneas und der Dido ein stattliches Gefolge an die Seite, das gleich den Chören bei Dolce und Jodelle nur dekorativen Wert hat. Die Götter haben Dolce und Marlowe persönlich in's Spiel gebracht. Dort spricht Cupido in der Gestalt des Ascanius den Prolog; hier begegnen uns ausserdem Jupiter, Ganymed, Hermes, Venus, Juno, die den Dichter in den Stand setzten, ein paar recht hübsche Scenen einzuflechten. Der Schatten des Sichaeus, von dem in den übrigen Dramen wenigstens nur die Rede ist, hat bei Dolce das tragische Jammergeschick, leibhaftig zu spuken. Mit den wirksamen Erscheinungen Shakespeare's, z. B. mit dem Schatten Cäsar's im gleichnamigen Stück, Banquo's Geist im Macbeth, hat dieser sonderbare Geist freilich nur wenig gemein.

Wenn Dolce und Jodelle die Form der antiken Tragödie annahmen, so mussten sie auch den Chor als einen durchaus wesentlichen Bestandteil des antiken Trauerspiels nachbilden. Jener lässt den Chor aus karthagischen Frauen, dieser aus Trojanern und Phönizierinnen bestehen. In beiden Stücken hat er den wesentlichen Zweck, zur Verstärkung des Pathos zu dienen. Aber gleichzeitig erweist er sich wie immer als ein Haupthindernis einer Erweiterung der Schranken der Zeit- und Ortseinheit, weshalb die Scene meist nur in einem engbegrenzten Raum zu wechseln vermag. Daneben ist der Chor aber auch zu dekorativen Zwecken eingeflochten und hat vorwiegend lyrischen Charakter: zwischen den einzelnen Akten, die er schärfer von einander scheiden soll, trägt er lyrische Gesänge vor, welche Jodelle

par de jeunes gars ou filles gesungen wissen wollte. An der Handlung nimmt er keinen tätigen Anteil, entwickelt vielmehr nur Gedanken und Gefühle, welche die vorangegangene Handlung erweckt; dabei findet sich insbesondere bei Jodelle eine Häufung mannigfacher Bilder und Beispiele aus dem Altertum.

Bezüglich des Orts und der Zeit gelten im Epos so strenge Regeln nicht, wie für das Drama. Deshalb wechselt bei Vergil der Schauplatz der Ereignisse fortwährend: der Himmel, das Meer, die Stadt, der Palast, die Umgegend von Karthago sind Zeugen der Begebenheiten. Die Zeit, während welcher diese stattfinden, ist mit vollkommener Sicherheit nicht anzugeben. Dolce I, 1. v. 4 nimmt als Zeitdauer von der Landung des Aeneas bis zu seiner Abfahrt gerade 1 Jahr an. Auf die Hälfte dürfen wir sie immerhin schätzen; denn Anchises war am Anfang des Frühlings gestorben, was Aeneas ausdrücklich sagt:

Jamque dies ni fallor adest quem semper acerbum,
Semper honoratum (Sic Dii voluistis) habebo.

Nach Beendigung der Leichenfeierlichkeiten wurde die Flotte neu ausgerüstet, und wenn Aeneas im Juli oder August mit günstigem Wind absegelte, so langte er mitten im Sommer in Karthago an. Beweis hiefür sind zunächst die Worte des Ilioneus, der den Sturm, durch welchen die Trojaner verschlagen wurden, dem Aufgehen des Orion, das wäre im Juli, zuschreibt:

Cum subitu assurgens fluctu nimbosus Orion.

Dies bestätigt ferner Dido, wenn sie am Tag der Landung zu Aeneas spricht:

Nam te jam septima portat
Omnibus errantem terris et fluctibus aestas.

Setzen wir also die Landung in den Sommer, so erklärt sich auch alles Andere leicht: Die erste Nacht, die so schnell verlaufen war, während der Zurüstung zum Festmahl, und die schon zu Ende ging, als Dido den Aeneas bat, ihr seine Abenteuer zu erzählen, bezeichnet eher eine Sommer- als eine Winternacht oder eine solche des anbrechenden Frühlings. Man pflegte der Liebe im Herbst, ging auf die Jagd in den schönen Tagen des Spätherbstes und verbrachte den Beginn des Winters im Wohlleben:

Nunc hiemem inter se luxu quam longa fovere.

Alsdann erfolgt auf Befehl der Götter und trotz der dringenden Bitten der Dido, Aeneas möge bessere Fahrzeit abwarten, der Aufbruch nach Italien. Aeneas gelangt nach kurzer Fahrt nach Sicilien, wo er das Grab seines Vaters

mit feierlichen Spielen ehrt, setzt nach Italien über, steigt in die Unterwelt hinab und gelangt endlich in die Mündung des Tiber bei Beginn des Frühlings, den der Gesang munterer Vögel, sowie die herrliche Fülle der Landschaft verkündigt:

Aurora in roseis fulgebat lutea bigis
Cum venti posuere.

und kurz darauf:

Variae circumque supraque
Assuetae ripis volucres, et fluminis alves
Aethera mulcebant cantu.

Doch soweit kommen ja für uns die Ereignisse gar nicht in Betracht.

Die Einheit des Orts und der Zeit wurde von Dolce und Jodelle vollständig gewahrt. Beide setzen daher das Höhlenabenteuer als schon bestanden voraus; auch der Götterbefehl ist bereits erfolgt; sie stehen also bereits mit einem Fusse in der Katastrophe, indem sie mit der Zurüstung zur Abfahrt anheben. Das Minimum der Handlung, das die Tragödien bergen, kann leicht in den Zeitraum eines Tages zusammengeschlossen werden. Eine Sceneneinteilung kennen beide noch nicht. Der Schauplatz der Taten ist das Schloss oder wenigstens die nächste Umgebung desselben. Alles, was auswärts vorgeht, so insbesondere die Opferhandlung im Tempel der Juno, die Vorkehrungen zur Abfahrt, werden von der Barce und dem Boten berichtet.

Marlowe konnte sich nach Wegfall des Chores nach Ort und Zeit einen viel weiteren Rahmen spannen und sein Bestreben darauf richten, auch dem Auge des Publikums etwas zu bieten. Vom Olymp (I. 1.) führt er uns in jähem Sprung an zwei verschiedene Stellen der karthagischen Küste, wo die Landung des Aeneas und seiner Schicksalsgenosssen eben erfolgt ist. Die Handlung des II. Aktes vollzieht sich in einem Tempel der Juno, der mit Fresken, die Geschichte Trojas darstellend, geschmückt ist. Ein weit wechselvolleres Bild bietet der III. Akt in 4 Scenen: 1. Zimmer im Palaste der Dido, in welchem sie dem Jarbas auf dessen stürmische Werbung eine ganz energische Abweisung zu teil werden lässt und dafür dem Aeneas ihre überschwängliche Liebe zuwendet. 2. Ein Hain in der Nähe Karthago's, wohin Venus den kleinen Ascanius verbracht hat, während Cupido in dessen Gestalt die Dido in brennender Liebe für Aeneas entflammen soll. 3. Jagdscene im Walde. 4. Begegnung in der Höhle. Der IV. Akt ist eingeteilt in 5 Scenen: 1. Platz vor der Grotte; 2. Zimmer im Palast des Jarbas, worin dieser dem Jupiter opfert, damit

er seinen Nebenbuhler Aeneas aus Karthago entferne; 3. und 4. Zimmer der Königin, worin der Abschied stattfindet; in der 5. endlich verbringt die Amme den Cupido-Ascanius in ein nahes Landhaus. Der letzte Akt enthält nur die Katastrophenscene, die sich im Innern des Palastes abspielt.

Die Zeitdauer des ganzen Stücks ist, da Marlowe mit der Landung der Trojaner beginnt, die gleiche wie bei Vergil.

In welchem Verhältnis steht nun zunächst Dolce's Drama zum lateinischen Epos, bezw. zum 4. Buch desselben, hinsichtlich der Ausführung im Einzelnen.

Anna hat alle Bedenken ihrer Schwester über die ihrem ersten Gemahl zugeschworene Witwentreue zu heben verstanden, worauf hin die Königin, wie sie selbst berichtet, mit Aeneas in der Höhle die neue Vermählung eingegangen hat. Aber schon beschleicht sie bange Furcht vor kommendem Unheil, Furcht auch, Aeneas, der neu erkorene Geliebte, möchte sie verlassen. Insbesondere ängstigt sie ein böser Traum: Sicheo war ihr mit unheimlicher Geberde erschienen. Diese Gedanken finden sich auch bei Vergil: es entsprechen sich so ziemlich:

Verg. IV. v. 160—171 [1]) und Dolce I. v. 48—55.
„ I. „ 346—68 „ „ I. „ 68—82.
„ IV. „ 460—61 „ „ I. „ 167—172.

Nahezu wörtlich übertragen ist Aen. v. 32—34 zu D. I. v. 29—36.

E di queste
Leggi di castità ne i bassi Regni
Non si curavan piu l'alme defunte.
E ch' all' incontro era sciocchezza grande
A consumar il fior de' miei verd' anni
Senza gustar alcun soave frutto;
Senza conoscer quanto è dolce salma
Veder del sangue suo figliuoli, o figlie.

Im III. Akt erfährt die Königin durch den Boten von der beabsichtigten Flucht des Aeneas; bei Vergil war es das Scheusal Fama, welches das Vorhaben verriet. Rasender Schmerz ergreift Dido, ihr Zorn über den ehrvergessenen Trojaner lodert in hellen Flammen auf: vgl. Aen. IV. v. 300—304; und diese schlagen prasselnd über dem Haupt des Schuldigen zusammen, als dieser auf die Meldung des Acate,

Fama, che cent' occhi
Ha ne la testa, e cento orecchi,

1) Vom Anschreiben der lateinischen Verse wird abgesehen, um die Arbeit nicht über Gebühr auszudehnen, und weil der Leser das lateinische Epos doch wohl zur Hand hat.

habe die Vorkehrungen verraten, zur Königin eilt, um sie von der Notwendigkeit seines Scheidens zu überzeugen. Damit sind wir zur 7. und Hauptscene des III. Aktes gelangt, die sich fast durchgehends wörtlich an Vergil anschliesst. Sie ist im edelsten Stil geschrieben, voll Adel und Innigkeit der Empfindung, und mag als die packendste und wirkungsvollste Scene der ganzen Tragödie gelten. Uebrigens gehört auch bei Vergil diese Stelle zu den schönsten des ganzen Epos: Aen. IV. 305—30.

D. III, 7. v. 7: Maravigliomi ben, perfido molto,
Che tanta crudeltà s'avolga in voi,
Che mi vogliate far sì grave oltraggio,
E che speriate ancor di ricoprirlo.
Maravigliomi ben, ch' aggiate speme
Di potervi partir della mia terra,
Senza ch' io 'l sappia; e che vi soffra 'l core
Di non pur dir a questa afflitta, a Dio:
E non vi possa ritener l'amore,
Che in me vedete, e conoscete a prova,
Nè la data a me fè con questa mano:
Nè 'l veder anco a manifesti segni,
Che me, partendo, condannate a morte.
Anzi (chi 'l crederebbe? e è pur vero)
L'odio che mi portate è tanto, e tale,
Ch' ora nel mezzo al tempestoso verno
V' apparecchiate a navigar per l'onde,
Che son turbate da' più fieri venti.
Alma crudel: e che fareste allora
Che 'l caduto Ilion restasse in piede;
Nè convenisse a voi per lungo mare
Cercar gli altrui paesi, e l'altrui case?
Già non cred'io, che con periglio tanto
Vi commeteste al mar turbato e fiero,
Per ritornar alle natie contrade.
Ma chi fuggite voi, perfido Enea?
- - - - - - - - - - - -
v. 41. Vi prego, Enea, per queste istesse amare
Lagrime ch' io qui spargo, e per cotesta,
Ch' or tocco, forte, e vincitrice mano;
Poi ch' altro a me non ho lasciato bene;
Per li comuni abbracciamenti nostri,
Per le pur ora incominciate nozze,
(Se ricevuto beneficio alcuno
Da Dido avete, e qualche cosa cara)
Che vi mova a pietà della ruina
Del novo regno; e questa fera voglia
Dall' indurato cor fugga e disparta.
Per voi di Libia le superbe genti
M'odiano, e le Getule; e per voi solo
A me nimici son Nomadi, e Tiri.
Per voi l'antico mio gradito onore
Di castità ho perduto, e quella fama
Che portò il nome mio per mille parti.
Deh, caro peregrin (che di marito

Di voi non mi rimane altro che 'l nome)
Riguardate ov' io resto, e in man di cui,
Già per morir, già per uscir di vita.
Po breve spazio omai girarsi il cielo,
Che, rimanendo io qui, dal mio fratello
Vedrò distrugger queste mura, o forse
Jarba altier mi menerà captiva.
Avess' io, prima che da me partiste,
Almen del sangue vostro alcun figliuolo.
Che, s'io vedessi un pargoletto Enea
Con giuochi pueril scherzarmi intorno,
Ch' a voi d'aspetto sol fosse simile,
E non d'animo già, non di costumi;
Non mi parebbe esser del tutto sola,
E mi conforterei col vostro seme.[1])

Umsonst ist der Königin Flehen, das nach der Meinung des Chors selbst Tiger rühren müsste: Aeneas bleibt unerschütterlich bei seinem Vorsatz, Karthago zu verlassen; da überschüttet sie ihn mit den heftigsten, leidenschaftlichsten Verwünschungen: Aen. IV. v. 365—67; 369—87.

D. v. 132: Nimico di pietà, di fe rubello,
Sciocco è chi crede che vi fosse madre
La santa, e gentil Dea, madre d' Amore.
E la paterna di voi stirpe scenda
Da Dardano: anzi in duri, e freddi sassi
Caucaso istesso - - - -
v. 139: E vi dieder le Tigri Ircane il latte,
Poscia che i caldi, affettuosi preghi
Di chi contra ragion v' apprezza, e ama,
Non han potuto trar dagli occhi crudi
Una lagrima sola, e dentro il petto
Destar breve pietà del danno mio.
- - - - - -
v. 146: Ma dirò ben che se consente Giove
Che tanta crudeltà resti impunita,
Ei non e giusto, come il mondo crede.
Ove si può trovar fede sicura?
Costui, da tutti i mar sbattuto, e spinto,
E discacciato ancor da tutti i lidi,
Povero, ignudo, e di speranza privo,
Con le misere genti a morte tolsi;
Ristorai la sua armata, e finalmente
L'ho ricevuto del mio Regno a parte.
- - - - - - - - - - - - - - -
v. 157: Oimè, ch' io veggio le Infernal sorelle
Cingermi intorno, e minacciarmi morte.
- - - - - - - - - - - - - - - -
v. 162: Or l'oracol d'Apollo, ora di Giove
L'alato Messo al danno mio comanda

1) Es werden hier die italienischen, später die französischen Verse in so reicher Zahl angeführt, um dadurch die weitreichende Benützung der lateinischen Vorlage noch ganz besonders hervorzuheben, sodann wegen der Schwierigkeit, mit welcher die Ausgaben von Dolce und namentlich Jodelle zu beschaffen sind (letztere war nur in München vorhanden; noch dazu herrschte stets rege Nachfrage nach dem einzigen Exemplar).

Cose nimiche di pietà, e d'Amore.
Quasi che i Dei, ch' in pace eterna stanno,
Turbi, sollecitando, umana cura.
Or seguite l'Italia, io non vi tengo:
Cercate pur, come diletta a voi,
Per alto, e dubbio mar Regni lontani:
Spero che, s'alcun Dio pietoso ascolta
D'alcun misero afflitto i giusti preghi,
Quel legno in che sarete, empio, e spergiuro,
Percoterà fortuna a duri scogli;
Onde, affogando in mezzo a turbid' onde
Spesso in vendetta mia, morendo poi,
La fredda lingua a tempo tardo, e vano,
Sia costretta a chiamar di Dido il nome.
Jo, quando morte scioglierà dal corpo
L'alma dolente; e che le membra mie
Ne i fochi oscuri del funereo Rogo,
Ardendo, resteran minuta polve;
Nè verrò pallid' ombra ove sarete.
E s' averrà che non v' affoghi il mare,
Dove n' andrete, in breve tempo spero
Ch' intenderò di voi supplicio degno:
E la fama verrà giù nell' Inferno
A portarmi di ciò grata novella:
Così dappoi fra l'anime dannate
Di verranno minor le pene mie.

Das sind so ziemlich dieselben Gedanken wie bei Vergil; es ist auch die gleiche Situation. Bei der hie und da etwas freien, an wenigen Stellen durch eigne Ideen erweiterten Uebersetzung verbleibt dem Dichter immerhin das Verdienst, eine der hervorragendsten Episoden der Aeneide in vortrefflicher Weise in's Italienische übertragen zu haben. Die Kürze und Prägnanz der lateinischen Vorlage ging dabei freilich vielfach verloren. — Bei Vergil (Aen. IV. v. 388–92) sinkt nun Dido nach dieser stürmischen Ansprache, erschöpft durch die Ausbrüche der glühendsten Liebe, aber auch des leidenschaftlichsten Zornes, ohnmächtig in die Arme der sie umgebenden Frauen, und wird von diesen im luftigen Marmorpalast auf weiche Polster gebettet.

Dolce hat es verschmäht, diese wahre oder erheuchelte Ohnmacht als Theatercoup zu benützen, während andere Tragiker nach ihm, so Jodelle, diese Scene wirkungsvoll zu verwerten suchten.

Auch im IV. Akt ist Dido voll antiker Grösse, voll Hoheit der Empfindung, weil der Dichter sich weiter genau an sein glänzendes Vorbild gehalten.

Die Mission der Anna, dem Aeneas an den Hafen nachzueilen, um ihn wenigstens zu nur kurzem Warten zu bewegen, ist gescheitert. Auf die Meldung von der bereits erfolgten Abfahrt bäumt sich der Königin Herz und sie rast,

voll des unsäglichsten Jammers. Liebe, Zorn und Schmerz zugleich durchfluten ihr Gemüt mit wildem Ungestüm; zwischen wechselnden Gefühlen, verzweifelten Entschlüssen hin und hergetrieben, sehnt sie endlich, überwältigt von Liebesschmerz, in rührenden Klagen den Tod herbei. Sie ist entschlossen zu sterben und zwar gleichfalls mit Zuhilfenahme der bekannten Vergil'schen List. Es entsprechen sich wieder: Aen. IV. v. 419—36 und

D. IV. 1. v. 14: Però vorrei che tu n'andassi a lui,
E che tentassi con le tue parole
D'impetrar al viaggio, ch' apparechia,
Tanta dimora, che trapassi 'l verno,
Ond' abbia al navigar venti migliori.
- - - - - - - - - - - - - - -

v. 22: Questa è l'ultima grazia ch' io dimando.
Del matrimonio poi ch' ei non mi degna,
Ben ch' ingannato m'ha, piu non mi cale:
Nè cerco piu ch' egli rimanga privo
D' Italia bella, e che 'l felice Regno
Per mia cagione unque abbandoni, o lassi.
Jo chieggio poco spazio a gran tormento.
Digli, chio non mandai l'armata Greca
A disfar Troja: o del suo padre Anchise
Ho le ceneri offese, e sparse al vento.
Vanne, sorella mia; ch' effetto avranno
(Se non l'ebbero i miei) forse i tuoi preghi:
Tu sai ben, come ei reverir soleva
Questa tua etade, e d'ogni suo secreto
Fosti piu volte Messagera fida.
Vanne, sorella, e t'affatica e sforza
Vincer con umiltà l'oste superbo.
Che per tal beneficio (se l'ottieni)
Da te conoscerò sempre la vita.
Sai che, serbando la sorella, serbi
Te stessa, essendo una medesima carne.
Vanne, sorella mia, pria ch' ei si parta.

Neues ist auch hier nicht enthalten; nur die Reihenfolge der Gedanken ist hie und da eine andere geworden.

Wohl um die Einheit des Orts zu wahren, hat sich nun Dolce naheliegender, dramatischer Effekte beraubt. Er hat weder die Bitten, die Anna an Aeneas richtet, noch auch die inzwischen stattfindende Opferhandlung mit den erschrecklichen Vorzeichen scenisch verwertet, sondern lässt nach der Rückkehr der Anna gleich den berühmten, von der höchsten Leidenschaft getragenen Monolog folgen, wie ihn Vergil der Dido in den Mund legt, als sie bei jungem Morgenlicht auf hoher Warte selbst die Flotte abfahren sieht: Aen. IV. v. 590—629.

D. IV. 2. v. 14: Dunque, lassa, debb' io
Debbo, lassa, patir si grave offesa,
Senza prender vendetta
Del vituperio mio.

Adunque un forastier potrà vantarsi
D'esser venuto nel mio Regno a tormi
L'onestà mia? Deh, Cittadin, prendete
L'arme, entrate ne i legni, e prestamente
Movete i remi, e con i fuochi, e i ferri
Seguite pronti i nostri alti nimici.
Che parlo? o dove sono? e qual pazzia
L'intelletto mi toglie, e la ragione?
Ahi, misera Didone! allor dovevi
Ciò far, allor ch' in man desti lo scettro
A questo mentitor, falso, e perjuro.
Ecco osservata fede: ecco colui
Che già pietoso sopra le sue spalle
Portò, come si dice, il vecchio padre;
Ed or seco ne porta i patrii Dei.
Non potev' io squarciar in molte parti
Il corpo suo, e poi gettarlo in mare?
Tagliar a pezzi le sue genti? e quello,
Quell' Ascanio, cagion d'ogni mio male,
Svenar con le mie mani; e le sue carni
Porre alla mensa, e farne cibo al padre?
E, se ciò non poteva, almen dovea
Abtruciar la sua armata, e col figliulo
Il crudel genitor toglier di vita.
(Che così fora ogni suo seme estinto.)
E poi nel fin con un medesmo ferro
Aprirmi il calle a seguitarli anch' io.
Occhio chiaro del dì, beltà del cielo,
Che 'l mondo allumi, e lo circondi, e lustri,
E tu, benigna Dea, sposa di Giove,
Che vedi, e sai come tradita i' sono,
E prender suoi de' matrimoni cura:
E tu, figlia di Cerere, che sei
Giù nell inferno, e su nel cielo insieme
E in terra ancor la tua virtù comparti:
Voi, dell' oscura notte empie figliuole,
Vendicatrici dell' umane frode,
Porgete orecchie alle doleuti note,
E i giusti preghi miei siano adempiti.
Se pur vogliono i fati che costui,
Questo crudele, e scellerato Enea.
Salvo pervenga a' desiati porti
Poi che far non si può forza alle stelle;
Almen con lunga guerra, e largo sangue
L' Italie compri; e sia forzato umile
A cercar di lontan gli altrui soccorsi,
Sia privo del figliuolo, e parimente
Vegga de' suoi piu cari indegne morti.
E poi che, dopo il fin di molti affanni,
Avrà la pace, e le tranquille olive;
Non goda allor dell' acquistato Regno,
Nè della luce ch' a' mortali aggrada;
Ma moja anzi 'l suo dì: nè si ritrovi
Alcun ch' al corpo suo dia sepoltura.
Questa è l'ultima grazia ch' io domando,
E le preghiere mie sacro col sangue.
Appresso, o cari cittadini, voi,
Che me per lungo mar seguito avete,

Disponetevi tutti a odiar mai sempre
Non men costui, che la futura prole,
E imponete tal legge a' figli vostri.
Non sia tra voi con quella gente mai,
Non pur amor, ma nè amicizia, e pace.
E nasca ancora di quest' ossa alcuno,
Che ne i terreni loro il ferro adopre,
E 'l foco sì, che questa grave offesa
Vendicata ne fia per molto tempo.
In fin, sempre nimici i nostri liti
Siano a' liti di quelli, e un mare all' altro.
E se mai poseran le vostre forze,
Lor nipoti tra lor rivolgan l'arme.

Diese ganze Stelle ist wiederum eine sehr getreue Wiedergabe der analogen im Epos. Wie dort täuscht hier Dido ihre Schwester mit plötzlich heiterer Miene über ihre verzweifelte Absicht und bittet sie, wie zu magischem Gebrauch, den Scheiterhaufen zu schichten: Aen. IV. v. 477—79.

D. IV. 2. v. 137: Rallegrati, sorella,
E voi, Donne mie care,
Rallegratevi insieme.
I' ho trovato una via,
Che farà ritornar questo crudele,
O sciorrà il cor dagli amorosi nodi.

Und weiter Aen. IV. v. 480—98, doch hat v. 480—86 eine wesentliche Kürzung erfahren, oder wurde auch ganz bei Seite gelassen:

D. IV. 2. v. 144: Dall' ultimo Occidente a questi giorni
Nella città, forse per mia ventura,
E venuta un' antica sacerdote.
Questa, ch' è stata a parlamento meco,
Mi promette di far cose stupende,
Sanar a suo voler senza fatica
Le menti offese d'amorose piaghe;
E le sane infettar d'eterno amore.
Fermar il corso a i piu correnti fiumi;
Cosi contra le leggi di natura
Tornar sovente ogni pianeta a dietro.
Fa l'alme gir fuor de' sepolchri errando,
E sotto a' piedi suoi trema la terra:
E, quando vuol, le piu robuste quercie
Scendono giù la' monti in bassa valle.
Giovimi adunque al gran bisogno mio
Di provar l'arti Magiche, e mi sia
Lecito far quanto costei m' insegna.
Prima bisogna ch' apparecchi dentro
La piu riposta, e piu secreta parte
Del gran palazzo una novella pira,
E su vi ponga quella istessa spada
Che quel crudel, e del mio ben nemico,
Presso al letto comun lasciò sospesa,
E 'l letto ancora, ove perì 'l mio onore
Con l' immagine sua, con tutte quelle
Spoglie che fur di lui: perchè comanda

La saggia Maga, che, volendo uscire
Dalle reti d' Amor, ogni sua cosa,
Ogni memoria sua nel foco strugga.
Questo è il remedio ch' a mie piene aspetto.

So ist denn der gesamte IV. Akt, wie sich aus Vorstehendem ergibt, ganz wesentlich abhängig von Vergil und grossenteils eine bis in's Einzelnste gehende Wiedergabe der lateinischen Dichtung. Wohl gerade desshalb vermochte Dolce Ton und Haltung des Vorbildes zu wahren und so auch den einfachen, edlen Stil der Antike nachzuahmen.

Wir kommen zur Katastrophe. In einem fast endlosen Monolog klagt die Königin sich selbst an, ihrem Gemahl die Witwentreue gebrochen zu haben; nach vielem Zaudern entschliesst sie sich doch endlich, diesen Treubruch durch freiwilligen Tod zu sühnen. Die Situation — es ist Nacht, Alles von erquickendem Schlummer umfangen, nur im Innern der Königin tobt die Liebe, wogt der Zorn — und eine Reihe von Gedanken sind gleichfalls der Vorlage entnommen.

Dolce lässt den Aeneas nur zweimal auftreten: im II. Akt, wo er mit Acate lange Beratung pflegt über die von Jupiter gebotene Abfahrt; und im III. Akt, der die einzige Gegenüberstellung der beiden Hauptpersonen enthält. Von da ab verschwindet der Held für immer von der Bühne.

Die Aehnlichkeiten der beiden Schöpfungen, soweit die Rolle des Aeneas in Betracht kommt, sind gleichfalls zahlreich. Hier wie dort bringt Jupiter's Bote den Befehl zur Weiterfahrt, als Aeneas gerade Paläste auftürmt und Häuser gründet: Aen. IV. v. 260—61.

D. II. 2. v. 23: Io stava adunque col pensiero intento
A veder fabbricar Castella, e Rocche.

Der Wortlaut dieses Befehls ist nahezu der gleiche: Aen. IV. v. 265—76.

D. II. 2. v. 33: Tu, gloria de' Trojan, tu di Cartago
Le prime mura, e le fortezze poni;
E in poter d'una donna, onde sei sposo,
Anzi piu tosto divenuto servo
Edifichi cittade a strane genti:
Nè ti rimembra de' fecondi Regni,
Degli alti scettri, e de' sublimi Imperi
Che 'l cortese Dator di tutti i beni
A te promette, e al tuo lignaggio illustre,
Che darà a Italia e a tutto 'l mondo legge.
Io son Mercurio: a te mi manda Giove,
Giove, che tempra il Ciel, la terra e l'acque,
Ei ti comanda, che veloce sgombri
Da questi liti, ove t' hai fatto nido
Pien di lascivia effemminato, e molle:
Ch' a l'opre belle, a cui t'elesse, e chiama,
Non convien che nell' ozio senza frutto
Gli anni, e tanta virtù consumi, e perdi.

E se la gloria tua forza non have
Di mover l'alma a sì onorate imprese;
Movati la pietà, move l'amore
Del tuo figliuolo; a cui serbato è il Regno
D' Italia bella, e del cui sangue denno
Uscir color che fonderanno in terra
La città che sarà del mondo capo.

Hiemit entweicht der Götterbote; Aeneas, sprachlos und angsterfüllt, verfolgt die Erscheinung geraume Weile mit dem Blick: Aen. IV. v. 276—80.

D. II. 2. v. 72: Così detto, disparve immantenente
Il celeste corrier, levata a volo;
Di me lasciando insieme e gli occhi, e 'l core
Di maraviglia, e di spavento pieni.
Le chiome s'arricciar, restò la voce,
E rimasi gran pezza immoto, e grave.

Einem Schiffe gleich, das von verschiedenen Winden gepeitscht, bald nach dieser, bald nach jener Seite sich neigt, so schwankt nun Aeneas, unsicher, ob er dem Gebote der Götter gehorchen, ob er der Königin die zugeschworne Treue halten soll. Zu einem ernstlichen innern Konflikt vermag sich diese Verlegenheit nun freilich nicht zu entwickeln, und an wahre, aufrichtige Herzensneigung können wir bei einem Helden nimmermehr glauben, der durch so nichtige Beweisgründe, wie Acate sie vorbringt, sich so leicht zur Trennung von der Geliebten umstimmen lässt. Lediglich die Besorgnis, sein guter Ruf möchte bei der Nachwelt schaden leiden, sowie die Aussichtslosigkeit, wegzukommen, ohne die gerechte Verachtung der Königin auf sich zu laden, lassen Aeneas, wenn auch nur kurze Frist, zögern. Bald entscheidet sich der fromme Held für heimliche Flucht, ganz wie bei Vergil; auch die Stunde der Abfahrt ist dieselbe: Aen. IV. v. 288—91.

D. II. 2. v. 233: Or dunque, Acate, col favor di sopra
Imponi al buon Cloanto, e agli altri due,
Che subito apparecchino l'armata,
Senza tumulto alcun nascosamente,
Di quanto a un presto navigar bisogna:
Che, dovendo obbedir, del tutto io voglio
Che la partita sia vicino all' alba.
Ed un di voi solleciti i compagni,
Che, come appare in ciel la prima stella,
Senza punto tardar, siano alle navi.

Aeneas will uns zwar glauben machen, er lasse wenigstens sein Herz bei der Geliebten zurück. Vergebens: hell klingt aus all seinen Beteuerungen hervor, dass er der Geliebten satt sei und nur mit Freuden dem Götterbefehle gehorche. Die Gründe, die der Held in der einzigen Begegnungsscene mit Dido, (Akt III, Scene 7) zur Rechtferti-

gung seiner Abfahrt vorbringt, sind ebenfalls nicht neu, sondern so ziemlich alle in Aen. IV. v. 333—61 enthalten. Dolce hat sie folgendermassen wiedergegeben:

D. III. 7. v. 76: Io non nego, Reina; e non sia mai
Che a voi, nè ad altri di negar presumi,
Che gli obblighi, ch' i' v'ho, non siano tali,
Ch' io non v' arrivo col pensiero a pena;
Non ch' io gli possa dir con le parole.
E mi ricorderò del vostro nome
Per fin che di me stesso mi ricordi,
E che lo spirto mio regga quest' ossa.
Ma brevemente rispondendo, i' dico
Che mai non cadde in me sì vil pensiero
Di farvi alcuna offesa, o di fuggirmi,
Ed occultar la mia fatal partita.
Nè men tra noi fu matrimonio: e io
Qua venuto non son per tal cagione.
Che se mi concedessero li fati
Di regger sotto il fren de' miei desiri
Lo spazio della vita che m'avanza,
Vorrei tomar ad abitar ancora
L'amato mio terreno, e i dolci campi,
E rifar Troja, e i bei palazzi, e i tempii.

v. 100: Ma l'oracol d' Apollo espressamente
Mi comanda ch' io cerchi il ricco piano
D' Italia, ov' esser de' la patria mia.
Se a voi, che siete di Fenicia, aggrada
L'aspetto di Cartagine, e vi giova
Di rimaner in Libia, non devreste
Invidiar la bella Italia a noi:
Che ben conviene, e si concede a tutti
Di cercar di lontan Provincie, e Regni.
Non cessa il padre mio ben mille volte
Appresentarsi, e ammonirmi in sogno,
Quando l'oscuro vel la notte spiega
E i suoi lucenti fochi accende il ciclo:
Pietosamente ei m'ammonisce e prega:
E 'l caro mio figliuolo anch' ei, tacendo
Co i dolci cenni mi ritorna a mente
L'ingiuria ch' io gli fo troppo crudele:
Che, stando qui, dell' Ausonio Regno
Lo privo, e spoglio del promesso ammanto.
Appresso (e sia per testimonio il vero)
Giuro per questa, e quella cara testa,
Che pur dianzi è disceso giù dal cielo
L' Imbasciator di Giove, ed hammi imposto
Quel che chiamate voi furto, e offesa.

v. 126: A mezzo giorno
Io l'ho veduto entrar in queste mura,
E ho udito la voce, e le parole.
Cessate dunque omai con i lamenti
A me d'accrescer noja e affanno a voi,
Che contra il mio voler l'Italia seguo.

Soviel aus der Rolle des Aeneas und der Dido. Anna, der Königin Schwester, tritt uns bei Dolce gleich-

falls mit denselben Zügen entgegen, mit denen sie Vergil ausgestattet: sie ist der Dido eine tröstende Begleiterin und sorgsame Beraterin. In der Mission, den fliehenden Aeneas noch einmal zurückzubringen, scheitert sie auch hier. Die Begegnungsscene zwischen Anna und Aeneas hat Dolce, wie wir oben bereits erwähnt, wohl um der Einheit des Ortes willen, nicht weiter verwertet. Ueber Anna's Ende lässt uns Vergil im Ungewissen; im Drama folgt sie Dido unmittelbar im Tode nach, nachdem sie sich als Mitschuldige an dem Verderben jener bekannt. Sie war es ja, die das Feuer der Liebe Dido's für Aeneas stets mächtig geschürt, und, ihren Einflüsterungen hauptsächlich weichend, war die Königin ihrem ersten Gemahl treubrüchig geworden und hatte die unselige Vermählung mit dem Trojaner eingegangen. Uebrigens hat Anna da, wo sie auftritt, — I. und IV. Akt —, wie die sämtlichen Vertrauten in den Stücken des Corneille und Racine lediglich die Aufgabe, in bestimmten Momenten die Gegenrede der Hauptpersonen zu veranlassen. Aehnlichen Zwecken dient Acate, dessen Rolle, weil im Epos nicht verarbeitet, als eigene Schöpfung des italienischen Dramatikers angesehen werden mag: er ist, wie er selbst sich nennt, seines Herrn ältester und treuester Diener; die Ehre und der Ruhm des Aeneas geht ihm über Alles:

II. 2. v. 105: Ed è piu degno che riceva oltraggio
Una femmina sola, che perisca
Il sommo pregio degli onori vostri,
E di tanti famosi, e chiari Duci,
Che denno uscir di questa inclita prole.

In Bezug auf Frauenliebe ist Acate recht ungläubig und leugnet, dass Dido aus Liebesverzweiflung Hand an sich selbst legen könnte: II, 2, v. 201—209, wobei er gleichzeitig darauf hinweist, dass sie ja auch nach dem Tod ihres ersten Gemahles am Leben geblieben sei; auch ist er schliesslich der Meinung, dass Versprechen, die gegen den Willen des Götter gemacht worden seien, gar nicht gehalten zu werden brauchten. Dieser Edle verschwindet mit seinem Herrn gleichfalls schon am Schlusse des III. Aktes. — Barce und Nuncio sind interessant nur, weil sie das hinter der Scene Vorgehende berichten, erstere insbesondere nur durch die Mitteilung, die sie von der Opferscene und den schrecklichen Opferzeichen in III, 1. dem Chor macht. Fast wörtlich übersetzt ist: Aen. IV. v. 60—61.

D. III. 1. v. 29: La mesta Dido, in man tenendo un vaso
Pien del liquor di Bacco, tra le corna
Lo sparse della vittima: la quale
Era una bianca e ben formata vacca.

Aen. IV. v. 455. D. v. 34:
Quel, ch' era puro vin, cangiossi in sangue.

Es gleichen sich ferner: Aen. IV. 457—461 und

D. III. 1. v. 61: L'infelice Reina entró nel tempio,
Ch' ella di bianchi marmi entro 'l palazzo
Fece far in memoria di Sicheo;
Dove, come sapete, in picciol vaso
Le ceneri di lui rinchiuse stanno.
A pena ella toccò la prima soglia,
Che tremò 'l tempio, e chiara voce udissi
Simile a quella dell' estinto sposo
Che chiamò il nome suo con mesti accenti.

Eine wichtigere Rolle ist dem Nuncio zugefallen. Zunächst belauscht er das Gespräch zweier Trojaner und erfährt so das Geheimnis ihrer beabsichtigten Flucht, das er dann eilends der Königin mitteilt (III, 3. v. 27—52); er ist es auch, der uns mit dem Abenteuer in der Höhle, im engen Anschluss an die entsprechende Episode der Aeneide, bekannt macht: Aen. IV. 160—68.

D. III. 4. v. 65: Sa, che quel dì, per la città solenne,
Che con tanti apparecchi andaro a caccia,
Levossi in alto un tempestoso nembo,
Che chiuse il ciel d'oscure nubi intorno
E d'indi a poco si converse in pioggia;
E in così spessa grandine, e sì grave,
Che spogliò, dove cadde, ove percosse,
Agli arbori le fronde, a i prati l'erbe.
La qual fuggendo da diverse parti
I cacciatori, e i cittadini egregi,
Che, invitati da lei, l'accompagnaro,
Pronti via più col piè, che con la voglia,
E chi qua, chi di là per la foresta
Cercando vario tetto, onde coprirsi;
Essi, ch' insieme givano, e giammai
Non gli divise la tempesta, e 'l vento,
Entraro dentro a una spelunca soli,
E quindi uscir dappoi marito e moglie
Senza segno, nè face d'Imeneo.
Che tale effetto il ciel prendesse a sdegno,
Ne diede indizio manifesto e chiaro;
Ch' uscir folgori, e tuoni, e dalla cima
Di quell' antro s'udir pianger le Ninfe.

Im V. Akt entfaltet Nuncio seine Haupttätigkeit, indem er, das vom Blut der Königin gerötete Schwert in der Hand, die gewaltige Katastrophe berichtet, welche sich getreu nach der von Vergil vorgezeichneten Weise vollzieht. Die analogen Stellen sind: Aen. IV. v. 494—97; v. 505—14; 518.

D. V. 3. v. 43: Poi che di grasse tede, e d'altri legni,
Atti a presto avampar d'ardenti fiamme,
Anna compose l'infelice Rogo,
Com' ordinato avea l'afflitta Dido)
Del gran palazzo in più secreta parte;
E poi che fur distese le ghirlande,
E di funebri rami il luogo cinto;
Vi pose sopra di quel fier la spada,

I panni, e 'l letto, ove già tante volte
L'un petto all' altro fu congiunto e stretto;
E l'immagin di lui vi pose ancora.
Stavan d'intorno i consacrati altari
A Proserpina, a Giove, e a Plutone.
Quivi co i bianchi crin sciolti la Maga,
Terribile a guardar, subito apparse:
La qual tra poco con orribil voce
Chiamò quanti son Dei là su nel Cielo,
E quanti spirti van per l'aria errando,
Gli Dii d'inferno, l'Erebo, e l'immenso
Caos, Ecate, e seco parimente
Della vergine Dea chiamò i tre volti.
Poi si partì la Maga, e andò cercando
Dovunque piacque a lei, veneni, e erbe.
- - - - - - - - - - - - - - - -
Onde innanzi gli altar stando discinta,
E d'un piè nuda.

Damit die Katastrophe ungehindert erfolgen könne, schickt Dido die gerade in ihrer Nähe befindlichen Personen, bei Vergil die Anna, hier den Nuncio, unter allerlei ersonnenen Vorwänden hinweg: Aen. IV. v. 634—40; D. V. v. 74—89. Dann erst schreitet sie zur Ausführung ihres Vorhabens: Aen. IV. v. 642—62.

D. V. 3. v. 90: Ciò detto, volse in ogni parte gli occhi,
Che negli angoli avean macchie di sangue,
Pallida già per la futura morte.
Indi a gran passi l'Alto Rogo ascesa,
Fermossi alquanto; e riguardando quelle
Vesti, e l'amato letto, immantenente
Della vagina il fatal ferro trasse;
E con voce angosciosa, e mesti accenti
Formò piangendo queste ultime voci:
Dolci, gradite, e preziose spoglie,
Mentre ch' a Giove, e a mia stella piacque,
Ricevete l'afflitta alma dolente;
E me sciogliete dall' indegno laccio
(Già stanca omai) degli amorosi affanni.
Qui, lassa, è il fin de' miei penosi giorni,
E la misera vita oggi finisce
Il breve corso che le diè Fortuna:
Così di me; che pur di qualche pregio
Fui su nel mondo, e tra le saggie illustre
N'andrà l'ombra infelice a i bassi Regni.
Ben tal mi diede il ciel spazio di vita,
Che la nobil cittate ho fabbricata:
Ho veduto le mie novelle mura,
E vendicata del mio sposo in parte
Sopra l'empio fratel l'indegna morte.
Felice, oimè, troppo felice donna.
Se le navi Trojane a' lidi nostri
Non guidava, a me sol, contrario vento.
Così disse: e baciando il caro letto,
E l'immagin d'Enea co i panni amati,
Seguì: dunque io morro senza vendetta?

Morrò: così mi giovi andar a morte,
Ed ei, che n'è cagion, rimanga in vita.
Forse, nell' alto mar veggendo il foco,
Indizio tristo della morte mia,
Tingerà quel crudel di pianto il volto;
E manderà dell' agghiacciato petto
Per pietade di me qualche sospiro.

Mit diesen letzten Worten stösst sich Dido das Schwert in die Brust, ohne dass, wie im Epos den Dienerinen, hier dem Nuncio, es möglich wäre, das Unglück zu verhindern: Aen. IV. v. 663—65.

D. V. 3. v. 132: Ma, quando io fui vicino (ahi, fiero inganno)
Io sentei strider la ferita; e vidi
La sanguinosa punta uscir di fuora
Per le rene, e la misera caduta
Sopra del Rogo, del suo sangue intorno
Tutto spumoso, e tutto rosso, e molle.

Das nun folgende Wehklagen der Frauen, die Verzweiflung der Schwester Anna wird in gleicher Weise wie im Epos geschildert; bis zum letzten Atemzuge ist die Situation ziemlich getreu aus Aen. v. 665—692 herübergenommen.

D. V. v. 3. 144: Corsero a' gridi miei donne, e donzelle:
E, come la città gisse a ruina,
Il palazzo fu pien d'angoscia, e pianto.
Correva innanzi alla dolente turba
Anna; e si percotea con mani il petto:
E lacerando ambe le guancie, e 'l crine,
Chiamava pur con imperfetti accenti
La mezza morta giovane per nome:
Ascese il Rogo, e lei recata in braccio,
L'abbracciava, e baciava; e tuttavia
Piangea, cercando in van di darle vita.
E poi ch' altro l'afflitta non potea,
Giva accogliendo tra le smorte labbia
Del poco spirto le reliquie estreme;
E pur tentava la sorella in darno
D'asciugar con la vesta il caldo sangue,
Ch' usciva fuor della profonda piaga:
Ma col pianto, ch' uscia degli occhi suoi,
A guisa d'onda, la bagnava tutta.
Ella, ch' era già presso all' ultim' ora,
Si sforzò di levar le gravi ciglia;
Ma da capo mancò. Sentissi ancora
Strider nel petto la crudel ferita.
Tre volte ella innalzò la bella testa,
Cercando pur con le non ferme braccia
Di sollevarsi: e altre tante cadde.
Al fin con gli occhi languidi, e erranti
Tanto penò, che l'alma luce vide:
E lei veduta, dopo un gran sospiro,
(Quasi sdegnando che vivesse ancora)
Quelli serrò, per non aprirli mai.

Bitia und Prefetto, bei denen eine Analogie mit Vergil'schen Charakteren nicht vorhanden, sind so untergeordneter Bedeutung, dass wir sie füglich übergehen können. Sie sind es hauptsächlich, die durch den Bericht einer langen Reihe von Trübseligkeiten, nachdem Held und Heldin längst von der Bühne verschwunden, dazu beitragen, den Schlussakt zu einem reinen Erzählungsakt zu gestalten, sodass die Tragödie, von der Höhe des wahren und ergreifenden Pathos im III. und IV. Akt jäh herabfallend, langweilig verhallt.

Zur Vervollständigung wollen wir schliesslich auch jene wenigen Stellen noch verzeichnen, die wohl eine Aehnlichkeit mit der römischen Vorlage aufweisen, die aber keine, nahezu wörtliche Uebertragung, wie die oben angeführten, erfahren haben. Dahin gehören: Aen. IV. v. 288—91 u. D. II. 2. v. 175—84; Aen. v. 291—94 u. D. III. 5. v. 24—29; Aen. v. 156—59 u. D. III. 5. v. 49—56; Aen. v. 522—52 u. D. IV. 2. v. 177—82, u. V, 1. v. 1—29.

Der nahen Verwandtschaft wegen, die den Didodramen des Dolce und Jodelle innewohnt, schreiten wir gleich zur Betrachtung der Tragödie des letzteren: denn Manches, was sich bei einem zusammenfassenden Urteil über die gewonnenen Resultate dort sagen lässt, wird auch hier Geltung finden.

Wir beginnen wiederum mit der Rolle der Dido. Die Königin wird von Jodelle erst im II. Akt eingeführt, in dem Moment, wo sie von den Zurüstungen zur Abfahrt Kunde erhalten oder dieselben vom Palaste aus selbst beobachtet hat. In grimmer Erregung und in der leidenschaftlichsten Sprache klagt sie den noch abwesenden Aeneas der Treulosigkeit und des Verrats an; sobald der Geliebte erscheint, überhäuft sie ihn mit den bittersten Vorwürfen. Auch Jodelle ist im Wesentlichen den ganzen Akt hindurch der römischen Vorlage gefolgt, und zwar IV. v. 296—392. Im Besonderen besteht Analogie in folgenden Versen: Aen. IV. v. 300—303, 305—18, 320—30 und

Jod. II. 1. v. 35: Et qu' outre mon deuoir, deçà delà courante
Il semble que ie face à Thebes la Bacchante,
Qui sentant arriuer les iours Trieteriques,
Fait forcener ses sens sous les erreurs Bacchiques.

v. 41: Car bien que ton depart tu me dissimulasses,
Esperois tu pourtant, ô ingrat ingrat hoste,
Aueugler tous nos yeux en telle lâchete?

v. 57: Nostre amour donc, helas! ne te retient-il point,
Ny la main à la main, le cœur au cœur conioint?

v. 65: Ne te meut point encor vn horrible trespas,
Dont ta Didon mourra?

v. 77: Celuy ne s'aime pas, qui au cœur de l'hiuer
Hasardant ses vaisseaux et sa trope en la mer.

Neu ist nur der weiter ausgeführte Gedanke, Aeneas möge doch aus Liebe zu sich selbst, bessere Zeit für die Fahrt abwarten.

v. 119: Si encores ta Troye et les grands tours cogneuës
De ton Priam dressoyent le chef iusques aux nuës
Si des murs que bastit Apollon, tout le clos
N'estoit point couuert d'herbe, et de pierres, et d'os,
Qu' entreprendrois tu plus des païs estrangers?
v. 137: Me fuis-tu?
v. 147: Par ces larmes ie dy,
v. 149: Et par la dextre aussi, puisque moy miserable
Ne me suis laissé rien qui ne soit secourable.
v. 153: Par nostre mariage, et par nos Hymenees.
v. 159: Si iamais rien de bon i' ay de toy merité
Si iamais rien de moy à plaisir t'a esté
Ie te pry prens pitié d'vne pauure famille
Que tu perdras.
v. 181: J'ay pour t'auoir aimé la haine rencontree
Des peuples et des Rois de toute la contree:
Mesmes les Tyriens de ton heur offensez
Couuent dessous leurs cœurs leurs desdains amassez.
v. 189: Pour toy mesme (ô Enee) éprise de tes feux,
J'ay mon honneur esteint ma chasteté, mes vœus:
Pour toi (dy-ie) ô Enee, on verra tost esteindre
Ma renommée aussi qui se vantoit d'atteindre
D'vn chef braue et royal la grand' voûte.
v. 197: A qui (ô trop cher hoste) à qui, ô seul support
De ma Carthage, à qui prochaine de la mort
Laisses tu ta Didon?
v. 201: Hoste, puis que ce nom me reste seulement
En celuy, qui m'estoit mari premierement.
Qu' atten-ie plus sinon que mes murs de Carthage,
Sentent de mon cruel Pygmalion la rage?
Ou que hors de ce lieu que tu auras quitté
Mon dur malheur me iette en la captiuité
Du roy Getulien?
v. 209: Au moins si i' auois eu quelque race de toy,
Auant que de te voir arracher d'auec moy:
Et si dedans ma court, du pere abandonnee
Je pouuois voir iouer quelque petit Enee
Qui seulement les traits de ta face gardast.
v. 215: Je ne penserois point ny du tout estre prise,
Ny du tout delaissee.

Die 30 Verse der Aeneide (IV. v. 300—330) sind demnach von Jodelle zu einer Tirade von über 200 Versen verarbeitet worden; nicht nur sämtliche Gedanken der Vorlage finden sich hier wieder, auch die Reihenfolge ist genau eingehalten. Dazwischen finden sich zahlreihe Sentenzen und Gemeinplätze eingestreut, die sich neben den Momenten des höchsten Pathos zum teil etwas wunderlich ausnehmen; man vergleiche z. B.:

v. 14: Plus de grace a l'amour, moins il a de seurté.
v. 27: La mort est un grand bien: la mort seule contente l'esprit.
v. 165: L'espoir flatte la vie, et doucement la pousse,
L'estranglant à la fin d'vne corde moins douce.
v. 208: Et jamais vn malheur ne vient sans compagnie.

Ausserdem sucht der Dichter der Darstellung dadurch neue Reize zu verleihen, dass er Lebloses als bewegt und belebt darstellt, so in

v. 48: Les cieux sont ennemis de la mechanceté
La terre maugré soy soustient vn homme lasche:
Et contre le méchant la mer mesme se fasche.

Nachdem nun Aeneas in einer gleich langen Tirade geantwortet hat und schliesslich doch bei seinem Entschluss zur Abfahrt beharrt, versucht Dido einen abermaligen Sturm auf das Herz des Geliebten in reichlich 100 Versen, und sinkt dann, ganz wie bei Vergil, ohnmächtig in die Hände der sie umgebenden Frauen. Allein auch dieses äusserste Wirkungsmittel vermag Aeneas nicht von seinem Vorsatz abzubringen. Die analogen Stellen sind folgende: Aen. IV. v. 365—67; 369—87 und

J. v. 419: Les Dieux ne furent oncq tes parents, ny ta mere
Ne fut oncq celle là, que le tiers Ciel tempere
Le plus benin des cieux: ny oncq (traistre menteur)
Le grand Dardan ne fut de ton lignage auteur.
Le dur mont de Caucase, horrible de froidures,
(O cruel) t'engendra de ses veines plus dures:
Des Tigresses, ie croy, tu as sucé le laict.
v. 433: Voyez si seulement mes pleurs, ma voix, mon dueil,
Ont peu la moindre larme arracher de son oeil?
Voyez s'il a sa face ou sa parole esmeuë?
Voyez si seulement il a fléchi sa veuë?
Voyez s'il a pitié de ceste pauure amante.
v. 463: O Junon, grand Junon, tutrice de ces lieux,
O toy mesme grand Roy des hommes et des Dieux,
v. 467: Qu' estce, qu' estce qui peut or' me persuader,
Que d'en haut vous puissiez sur nous deux regarder
D'vn visage equitable? Ha grands Dieux, que nous sommes
Vous et moi bien trahis! La foy, la foy des hommes
N'est seure nulle part: las comment fugitif
v. 474: souffreteux, miserable
Ie l'ay ie lay receu, non en mon amitié
Seulement, mais (helas! trop folle) en la moitié
De mon Royaume aussi: J' ay ses compagnons mesme
Ramené de la mort: ha d'vne couleur blesme
Me pren partout le corps, et presque les fureurs
Me iettent hors de moy.
Maintenant maintenant il vous a les augures
D' Apollon, il vous a les belles auantures
De Lycie, il allegue et me paye en la fin
D' vn messager des Dieux qui haste son destin.
C'est bien dit, c'est bien dit, les Dieux n'ont autre affaire:
Ce seul souci lespeut de leur repos distraire:

Je croirois que les Dieux affranchis du souci,
Se vinssent empescher d'vn tel que cestuy-ci.
Va ie ne te tiens point: va va ie ne replique
A ton propos, pipeur, suy ta terre Italique:
J' espere bien enfin (si les bons Dieux aumoins
Me peuuent estre ensemble et vengeurs et tesmoins)
Qu' auec mille sanglots tu verras le supplice.
v. 499: Ou quelque dur rocher
Contre lequel les flots te viendront attacher
v. 503: Sera ta sepulture, et mesmes en mourant,
Mon nom entre tes dents on t'orra murmurant:
Nommant Didon Didon, et lors tousiours presente
D' vn brandon infernal.
v. 508: J' engraueray ton tort dans ton pariure cœur.
Car quand tu m'auras fait croistre des morts le nombre,
Partout deuant tes yeux se roidira mon ombre.
Tu me tourmentes: mais en l'effroyable trouble
Où sans fin tu seras, tu me rendras au double
Le loyer de mes maux.

Neben den Vergil'schen Gedanken enthält auch diese Stelle nicht viel Neues. Die ungestüme Leidenschaft der Königin, ihr Hass, ihr Zorn gegen den Ungetreuen, Hartherzigen, ist womöglich noch eindringlicher gestaltet. Dabei ist freilich öfters ein Umschlagen zum Schwülstigen, Unnatürlichen bemerkbar; mythologische Erinnerungen, nichtssagende Gemeinplätze fehlen wie früher auch hier nicht. Beachtenswert ist der Versuch Jodelle's, durch Wiederholungen der nämlichen Worte der Rede grösseren Nachdruck zu verleihen; z. B. in v. 470, 475, 481, 485, 489: wie uns wenigstens scheint, mit geringem Erfolg.

Auch im III. Akt folgt der französische Dramatiker weiter seinem grossen Vorbild. Dido ist mittlerweile aus ihrer wahren oder erheuchelten Ohnmacht zu neuem Leben erwacht, und schon sehnt sie wieder in rührenden Tönen den erlösenden Tod herbei. Da sie selbst es nicht vermag, den Aeneas nochmals mit Bitten zu bestürmen, soll Anna an den Hafen eilen, um den Flüchtling zurückzuholen, der wirklich bereits Anstalten zur Abfahrt trifft: Aen. IV. v. 416—18.

J. v. 113: Tu vois desia les naus d'oliuiers couronnees
Tu vois qu' vn vain espoir des faulses destinees
Pousse et presse au labeur ces fuitifs estrangers
Comme vn noir escadron de fourmis mesnagers.

Also sogar den Vergleich zwischen den die Flotte rüstenden Trojanern und geschäftigen Ameisen hat Jodelle herübergenommen; dagegen hat er das von Vergil (v. 397—407) so lebendig geschilderte Treiben der Schiffsleute am Gestade in die wenigen eben citierten Verse zusammengedrängt.

Die Worte, welche Dido an ihre Schwester richtet, bevor diese sich ihres Auftrags erledigt, sind in beiden Dichtungen nahezu gleichlautend.

Aen. v. 421—36 und
J. v. 127: S' il est ainsi qu' Enee entre tous t' honorast
Et en tous ses secrets vers toy se retirast:
S' il est ainsi que seule entre tous tu cogneusses
Les adresses vers l'homme et que les temps tu sceusses,
Va ma sœur, et luy dy, dy luy, ma sœur, qu' helas
Miserable Didon, de ceux ie ne suis pas
Qui pour les fils d' Atree en Aulide iurerent
La ruine Troyenne, et leur force y menerent:
Je n'ay hors du tombeau la cendre bien aimee
De son bon pere Anchise, au gré du vent semee:
v. 139: Pourquoy veut-il bouscher l'oreille à ma parolle?
Où court-il?
v. 142: Au moins vn dernier don
Vn dernier don au moins à moy lasse, s'ottroye,
Moy pauure amante, helas! que sa rigueur foudroye.
C'est, qu' il vueille le temps attendre seulement,
Qu' il pourra dans la mer s'embarquer seurement
Qu' il attende le temps.
v. 149: Adieu, Hymen, adieu mariage ancien
Puisque Enee en trahit le mal noüe lien:
Je ne luy requiers plus, que pour sa simple hostesse,
Albe, Romme, Italie, et tout le monde il laisse.
v. 157: Rien plus ie ne requiers, fors qu' vn temps qui est vain
Pour espace et repos de mon tourment certain:
Je ne requiers sinon que ce dernier relache
Afin que ma fortune envieuse, qui tache
Me faire vaincre à moy, m'apprenne à me douloir
Non d' vne douleur faire vn hideux desespoir.

So lange Anna abwesend ist, bleibt die Königin ruhig und gefasst: ihre ungestüme Leidenschaft ist für einen Augenblick gewichen, elegischer Schmerz an ihre Stelle getreten. Die nun folgende Anrufung der Venus und des Amour (etwa 80 Verse) ist eigenste Schöpfung des Dramatikers, veranlasst vielleicht durch die Opferscene bei Vergil, v. 452–55.

Noch bevor Anna mit der Unglücksbotschaft zurückkommt, sieht Dido, von der luftigen Terrasse ihres Marmorpalastes aus, die Abfahrt der Trojaner. Da erfasst namenloses Weh, tiefste Bekümmernis und wilde Verzweiflung der Fürstin liebegequältes Herz; sie beschliesst zu sterben, auch mit Zuhilfenahme der bekannten List: Aen. IV. 478—98 und

J. IV. 1 v. 325: J'ay trouué le moyen, ma sœur, qui me peut rendre
Ce fuitif outrageux, ou qui me peut deffendre
Me depestrant du Dieu qui iusqu' à mort me touche.
Vers la fin d' Ocean où le Soleil se couche,
Sont les Mores derniers, pres l'échine foulee
Du grand Atlas portant la machine estoilee.
De là l'on m'a monstré la sage enchanteresse
La vieille Beroé, Massyline prestresse,
Qui le temple gardoit aux filles Hesperides,
Apastant le dragon de ses douceurs humides
Et d' oublieux pauots, et prenant elle mesmes

La garde du fruit d'or des soucis plus extremes:
Ainsi qu' elle promet, la vie est deslie,
Ou bien d' vn soin cruel elle empestre la vie:
Elle arreste à sa voix la plus roide riuiere
Et fait tourner du ciel les signes en arriere.
Les ombres de là bas en hurlant elle appelle,
Tu orras rehurler la terre dessous elle:
Tu verras des hauts monts les plantes deualees
Et les herbes venir de toutes les vallees.
J appelle (chere sœur) les Dieux en tesmoignage,
Toy et ton chef aussi, que l'ancien vsage
De l'art magicien maugré mon cœur i' espreuue:
v. 340: Va, et au plus secret de ceste maison nostre
Vn grand amas de bois dresse moy l' vn sus l'autre
Que l'espee de l'homme en la chambre fichee,
v. 344: Que toute la despouille et le lict detestable
Le lict de nos amours, dont ie meurs miserable,
Soit par toy mis dessus. Car la prestresse enseigne
Que tous ces demourans, de mes fureurs l'enseigne
Soyent abolis au feu.

Sehen wir von den Versen 334—335, 339, 343 ab, die Erweiterung oder ganz eigene Zutat sind, so ist die vorstehende Stelle wiederum eine wortwörtliche Uebertragung. In gleicher Weise wurden die Verse 499—552 von Jodelle behandelt. Die Schichtung des Scheiterhaufens und die damit verbundene Opferscene findet — wohl wieder aus Pietät vor der Einheit des Orts — nicht auf der Bühne statt, sondern wird zum Teil von Dido selbst im Voraus berichtet. Die dem Epos entlehnten Gedanken sind von Jodelle ohne wesentliche Zutaten in das französische Drama hineingetragen worden; man vergleiche Aen. IV. v. 504, 506, 509—11 mit

J. v. 348: Quand la pile entassee
D' if, de buis, de cyprès faisant mainte couronne
Je veux que maint autel ceste pile enuironne.
v. 355: La cheueleure au vent de tous costez flottante
Vn pied nu.
v. 360: Vous m'orrez bien tonner trois cens Dieux d' vne suite
Et enfer et Caos, et celle qui herite
Nos esprits à iamais, la trois fois double Hecate
Diane à triple voye.

Jedoch erfolgen diese Anrufungen von Dido selbst, während sie Vergil der Priesterin in den Mund legt: Aen. v. 534 35; 543—47 und

J. v. 388: Pourrois ie bien encor me voir vne esperance
De me pouuoir guarir, pour chercher l'alliance
Des Nomades voisins, par moy ia mesprisee.
v. 399: Ou bien le suiurois tu encor plus aueuglee,
Si tu le pensois faire auec toute la suite
Qu' à grand' peine tu as iusqu' en ces lieux conduite,
L'arrachant de Sidon.
v. 404: N' as tu point eu encor assez de cognoissance
Quel fut Laomedon, et quelle est son engeance?
Non, non, meurs meurs ainsi, Didon, que tu merites.

Im V. Akt endlich schreitet die Königin, nachdem sie Anna und Barce unter allerlei Vorwänden glücklich entfernt hat, ungehindert zur Ausführung ihres schrecklichen Planes. Doch zuvor entrollt sie noch, ganz wie bei Vergil, in einem mit glänzender, teilweise überschwänglicher Redefülle ausgestatteten, von der höchsten Leidenschaft getragenen Monolog, ein ergreifendes Gemälde ihrer liebeglühenden und zornerfüllten Seele. Es besteht Analogie zwischen Aen. v. 590—629 und

J. V. v. 23: Vous, vous cheueux coulpables
Que ie rompts à bon droit.
v. 27: Jupiter, Jupiter, ceste gent tromperesse
Doncques se mocquera d' vne Roine et hostesse?
Sus Tyriens, sus peuple au port au port, aux armes,
Portez les feux, courez, changez le sang aux larmes
Jettez vous dans la mer.
v. 35: Que dis-tu? ou es tu, Didon, quelle manie
Te change ton dessein, pauure Roine ennemie
De ton heur? Il fallait telle chose entreprendre
Quand tu donnois les loix.
v. 40: Celuy qu' on dit porter, ô malheureuse feinte,
Les Dieux de son païs dans son nauire, emporte
Tout ce qui le rendoit dessus ton peuple forte.
N' ay ie peu dechirer son corps dans la marine
Par pieces le iettant, tuer sa gent mutine,
Son Ascaigne égorger, et seruir à la table
Remplissant de son fils vn pere detestable,
Mais quoy? (me diroit-on) la victoire incertaine
M' eust esté: c'est tout vn, de mon trespas prochaine
Qu' est-ce que i' eusse craint? i' eusse porté les flames
Dedans tout leur cartier, i' eusse raui les ames
Au pere, au fils, au peuple, et ia trop dépitee
Contre moy ie me fusse au feu sur eux iettee.
Mais puisque ie n'ay peu, toy Soleil, qui regardes
Tout ceci: toy Junon, qui las! si mal me gardes,
Coulpable de mes maux: toy Hecate hurlee
De nuict aux carrefours: vous bande escheuelee,
Qui pour cheueux portez vos pendantes couleuures,
Et dans vos mains les feux vangeurs des lasches œuures:
Vous (dy ie) tous les Dieux, de la mourante Elise
Receuez ces mots ci, et que l'on fauorise
A la derniere voix qu' à peine ie desserre:
Si lon permet iamais ce mechant prendre terre
Que tout peuple sans fin le guerroye et dedaigne,
Que banni, que priué des yeux de son Ascaigne,
En vain secours il cherche, et que sans fin il voye
Renaistre sur les siens les ruines de Troye:
Quand mesme maugré soy il faudra qu' il flechisse
Sous vne iniuste paix, qu' alors il ne iouisse
De regne ny de vie, ains mourant à grand' peine
Au millieu de ses iours, ne soit en quelque areine
Qu' enterré à demi.
v. 91: Quant à vous Tyriens, d' vne eternelle haine
Suiuez à sang et feu ceste race inhumaine:
Obligez à tousiours de ce seul bien ma cendre,

Qu' on ne veuille iamais à quelque paix entendre.
Les armes soyent tousiours aux armes aduersaires
Les flots tousiours aux flots, les ports aux ports contraires,
Que de ma cendre mesme vn braue vangeur sorte
Qui le foudre et l'horreur sus ceste race porte.

E. Lombard (Etude sur Alexandre Hardy, Zeitschrift für neu-französische Sprache und Literatur, von Körting und Koschwitz, Band I, p. 372) ist der Meinung, dass Jodelle die Ermahnungen nicht berücksichtigt hat, welche Dido an dieser Stelle an ihr Volk richtet; er sagt: il (Jodelle) n'a tenu aucun compte des exhortations de Didon à son peuple, alors qu'elle le conjure de ne jamais cesser de haïr ces Troyens et leurs descendants. Die Unrichtigkeit dieser Behauptung wird durch die Verse 71—99 bewiesen, die Lombard übersehen zu haben scheint. Ebenso unrichtig ist es, wenn derselbe kurz zuvor behauptet: il a omis les prières qu' Anne adresse à Enée au nom de sa sœur. Was enthalten denn die Verse 321—98, im III. Akt anders?

Weiter besteht Analogie mit dem Original in den Versen, welche die von der Königin für die Verbrennungsscene gegebenen Weisungen enthalten. Aen. v. 634—37 u.

J. v. 103: Barce chere nourrice
Va et laue ton chef;
v. 107: Puis appellant ma sœur, qu' on la laue et couronne
M'apportout tout cela que la prestresse ordonne.
Va donc.

Wörtlich übertragen ist schliesslich noch: Aen. v. 651—58.

Jod. v. 131: Et toy chère despouille, ô despouille d' Enee
Douce despouille, helas! lorsque la destinee
Et Dieu le permettoient, tu receuras ceste ame
Me depestrant du mal qui sans fin me rentame.
J'ay vescu, i'ay couru la carriere de l'age
Que Fortune m'ordonne, et or' ma grand' image
Sous terre ira: i'ay mis vne ville fort belle
A chef, i'ay veu mes murs, vangeant la mort cruelle
De mon loyal espoux, i'ay puni courageuse
Mon aduersaire frere: heureuse, ô trop heureuse,
Helas! si seulement les naus Dardaniennes,
N'eussent iamais touché les riues Libyennes.

Die Art und Weise, in der sich die Katastrophe endlich vollzieht, wird durch Barce bekannt gegeben.

Wir gehen nun zu der Rolle des Aeneas über. Im Drama selbst kommt er nicht in die Lage, kühne Taten zu verrichten, so greift er denn auf sein ruhmvolles Vorleben zurück und gibt davon einen fast unendlichen, bis in's Einzelnste gehenden Bericht, nach dem II. und III. Buch der Aeneide. Nahezu wörtlich übersetzte Stellen sind auch hier

in reicher Zahl vorhanden; man vergleiche Aen. II. v. 269—78 und

J. I. v. 217: Bienque du grand Hector l'effroyable figure,
Ayant les cheueux pris et de sang et d'ordure,
S'apparust deuant moy, pour lors aussi hideuse
Qu' estoit le corps d' Hector, par la trace poudreuse
Qu' il empourpra de sang tout autour de la ville
Trainé par les cheuaux de son meurtrier Achille.

Aen. v. 402—03 und

J. v. 223: Bienque
Je veisse en mon chemin la prophete Troyenne
Entre les mains des Grecs miserablement serue
Tirer par les cheueux du temple de Minerue.

Aen. v. 507—16; 549—52 und

J. v. 230: Bienque ie veisse Hecube froide et palle
De femmes entouree et de cris et de rages
Dessous vn vieil laurier embrasser les images
Des pauures Dieux vaincus, et comme condamnee
Tendre le pauure col à toute destinee:
Voire son Roy vieillart, qui d' vne main dépite
Tachoit venger le sang de son enfant Polite
Frappé de mesme main, tout petillant et blesme
Deuant l'autel sacré respandre son sang mesme.

An Aen. v. 720—28; 735—39; 771—73 erinnern ferner:

J. v. 242: Voir mon pere
Pesant de la vieillesse, et mon enfant debile
Qu' il falloit nonobstant arracher de la ville.
Voir en chemin ma femme amoindrir nostre nombre
Et se perdre de moy, puis tout soudain son ombre
Reuenant, se ficher deuant mes yeux, me dire
L'adieu qu' elle deuoit.

Aber wie viel lebendiger und packender ist diese Scene im Epos geschildert!

Geringere Ausbeute hat das III. Buch ergeben: die Verse 39—46, 210—58, 369—462, 590—691, 708—15 wurden von Jodelle sehr gekürzt eingeflochten:

J. v. 253: La voix de Polydore au taillis entenduë
Rendit elle ma voix autrement esperduë,
Que ie n'ay de coustume.

v. 56: Dans les isles Strophades
Nous prismes nostre port, et que par la Harpye
(Monstre horrible et puant) fut ma troupe aduertie,
Du malheur qui nous suit.

v. 261: L' horrible prophetie
Des travaux qu' Helenus predit sus nostre vie.

v. 263: Le monstrueux Cyclope, à qui nous arrachasmes
Le pauure Achemenide, et au port le menasmes.

v. 265: Le trespas de mon pere, à qui la sepulture
Nous fismes à Drepan.

All dieses Ungemach hat Aeneas mit mannhaftem Mut ertragen, und jetzt bringt ihn, wie er selbst sagt, eine

Königin entre tous humaine in Verwirrung: ie palli, ie me pers, ie me trouble et retrouble. Aber dabei bleibt es auch, es kommt nicht zu einem wirklich tragischen Konflikt, zu einem ernsten, leidenschaftlichen Kampf zwischen Pflicht, Gehorsam gegen Gottesgebot und wahrer, starker Liebe. Etwas Mitleid ist Alles, was der Held für die arme Betrogene zu empfinden vermag; vergebens sucht man nach Tönen, die ein Aufgeben der Geliebten mit blutender Seele verraten. So ist denn der Entschluss, die Königin preiszugeben, bald gefasst:

I. v. 291: Le conseil en est pris, à rien il ne regarde
Vne necessité à tout mal se hasarde.

Die grosse Abschiedsscene findet schon im II. Akt statt. Die Gründe, mit welchen der Held seine Abfahrt zu rechtfertigen sucht, sind die gleichen und gleich nichtigen wie in Aen. IV. v. 330—361.

Jod. v. 261: Jamais ne m'aduiendra, tant que dans moy i'auray
Memoire de moy mesmes, et tant que ie seray
Enee, ou bien d' Enee vne image blesmie
De nier que Didon, et de Roine et d'amie
N'ait passé le merite, et iamais ne sera
Que ton nom, qui sans fin de moy se redira,
Ne m'arrache les pleurs.
v. 270: Je te respons en bref: Je n'ay iamais vsé
De feintise, ou de ruse. en rien dissimulee
Afinque l'entreprise à tes yeux fust celee.
v. 277: Je n'ay iamais aussi pretendu dedans moy
Que les torches d' Hymen me ioignissent à toy.
v. 289: Si les arrests du Ciel vouloient qu' à mon plaisir
Je filasse ma vie, et me laissoient choisir
Telle qu' il me plairoit au moins vne demeure
Qui gardast que du tout le nom Troyen ne meure:
v. 295: Je bastirois encor sur les restes de Troye
J' habiterois encor ce que les Dieux en proye
Donnerent à Vulcan, et de nom et de biens
Je tascherois vanger les ruines des miens.
v. 309: Mais les oracles saincts d' Apollon Cynthien
Et les sorts de Lycie
v. 312: Me commandent de suiure vne seule Italie
En ce lieu mon amour, en ce lieu mon païs.
v. 319: Si toy Phenicienne
Tu te plais d'habiter ta ville Lybienne
Quelle enuie te prend, si ce peuple Troyen
S' en va chercher son siege au port Ausonien?
v. 324: Et pourquoy, comme à toy, ne nous est il licite
De chercher vn Royaume estranger?
v. 393: Tesmoin me sont nos Dieux, que iamais les nuicts sombres
Ne nous cachent le ciel de leurs espesses ombres,
Que de mon pere Anchise en sursaut ie ne voye
L'image blemissante, et qu' elle ne m'effroye,
Souuent m'effroye aussi Ascaigne, dont le chef
Je voy comme dans Troye embraser de rechef.
Tout cela nonobstant n'a point eu tant de force

Qu' a eu ce iour le Dieu, qui au depart me force.
Je iure par ton chef, et par le mien aussi,
Que manifestement i' ay veu de ces yeux-ci:
Mercure des grands Dieux le messager fidelle,
Entrant dans la cité, m'apporter la nouvelle
Enuoyé du grand Dieu.
v. 409: Or cesse cesse donc de tes plaintes vser
Et mesme en t'embrasant tascher de m'embraser.
v. 415: Ce n'est pas de mon gré que ie suy l' Italie.
v. 418: Ie m'arreste à l'arrest de mes parents les Dieux.

Neben der Frömmigkeit zeigt sich in dem Charakter des Aeneas insbesondere eine für die einst Geliebte verletzende Kälte und Gleichgiltigkeit, die in folgenden Worten deutlich ausgesprochen ist:

v. 237: Mais lorsque l'esprit sent deux contraires, il doit
Choisir celuy qu' alors plus raisonnable il croit.

Die Liebe wird durch kalte, berechnende Vernunft zurückgedrängt. Aeneas will das Verhältnis zu der Königin nicht als ein bindendes angesehen wissen und leugnet daher entschieden jegliches Heiratsversprechen:

v. 297: Si tu nommes l'amour entre nous deux passee
Mariage arresté, c'est contre ma pensee.

Und weiter

v. 284: Mais dedans nous le temps ne doit pas d'vne feinte
Faire vne verité.

Mehr noch als Vergil hebt also Jodelle in Aeneas den Charakter der Frömmigkeit hervor, so dass gerade nach dieser Seite hin eine wesentliche Erweiterung gegen die Vorlage eingetreten ist. Und so sehr stellt Aeneas seine Sehnsucht nach dem ihm verheissenen neuen Vaterland, sowie auch seinen Gehorsam gegen Gottesgebot in den Vordergrund, dass Dido, auch Anna (v. 327—29) und der Chor, Zweifel in die Lauterkeit seiner Gesinnung setzen. Was er auch zu seiner Rechtfertigung vorbringen mag, sie betrachten es als leere Ausflüchte. Nur in einem Punkt will sich Aeneas doch schuldig bekennen:

v. 383: Je ne dy pas qu' en tout incoulpable ie sois,
Vn seul deffaut me mord, c'est que ie ne deuois
Arrestant si longtemps dans ceste estrange terre,
Te laisser lentement prendre au laqs qui te serre:
Mais prens t'en à l'Amour, l'amour t'a peu lier:
Et l'Amour m'a peu faire en ta terre oublier.

Aber Niemand vermag eben an wahre, hingebende Liebe bei ihm zu glauben. Die wenigen Regungen des Mitgefühls für das beklagenswerthe Loos der unglücklichen Fürstin werden bald durch neue Kälte, zunehmende Frostigkeit und tief verletzenden Hohn niedergehalten:

v. 562: De la foy des amans les Dieux ne font que rire.
v. 564: La pitié m'assaut bien, vaincre ne me peult pas.

Unerschütterlich bleibt Aeneas auch den Bitten der Anna gegenüber, die im Auftrag ihrer Schwester an den Hafen geeilt war, um den Flüchtling zur Rückkehr zur Königin zu bewegen: eitles Bemühn. Wohl ergreift ihn nochmals süsses Weh und Verlangen nach der Verlassenen, und da auch Achate zum Bleiben mahnt, bemächtigt sich für einen Augenblick Unentschlossenheit seines Geistes. Sobald aber derselbe Achate auf die Gefahren aufmerksam macht, die bei längerem Zögern den Trojanern und ihren Schiffen von dem Zorn des tiefgekränkten Weibes drohen, da ist auch Aeneas für sofortige Abfahrt: III. v. 471 u. ff. Dieser Beweggrund zu beschleunigter Abreise ist gleichfalls nicht neu, sondern aus Vergil herübergenommen, mit dem Unterschied zwar, dass dort Mercur dem Aeneas im Traume erscheint und ihn mit Hinweis auf das drohende Unheil zur Eile anspornt, IV. v. 559—70.

Unter den Nebenpersonen kommt der Bedeutung nach zunächst Anna in Betracht. Der Dichter bringt sie erst im II. Akt auf die Bühne und legt ihr darin zweimal etwa 6 Verse in den Mund, lediglich zu dem Zweck, Dido und Aeneas in den unendlich langen Wechselreden für einen Augenblick zu unterbrechen, gleichsam um jenen Gelegenheit zum Atemholen zu verschaffen. Im III. Akt fällt ihr dann hauptsächlich die Rolle der Trösterin ihrer Schwester zu; auch die Mission, den fliehenden Aeneas noch einmal zurückzuholen, hat sie im Anschluss an Vergil zu erfüllen — mit gleich ungünstigem Erfolg. Für die Charakteristik des Aeneas liefert sie einen zweimaligen Beitrag, der keineswegs dazu angetan ist, den Trojanerfürsten in edeler Beleuchtung erscheinen zu lassen:

II. v. 327: Que la malice peut ingenieux nous rendre
Quand elle veut son tort contre le droit deffendre.

III. v. 369: Quant aux mères, ie croy, que tu es costumier
(O le loyal espoux) d'en estre le meurdrier.
Si lon demande où est la mere à ton Ascaigne,
Elle est où tu veux mettre vn autre.

Im IV. Akt tritt der Anschluss an die römische Vorlage wieder merklicher hervor: v. 166—74 erinnern schon genau an Aen. IV. v. 31—55 und 421—24. Dabei sind

Jod. v. 175: Ce desloyal trompeur, qui ne craint de blesser
Ny les Dieux, ny sa foy, ny l'amante embrasee,

für die Vervollständigung des wenig schmeichelhaften Bildes des Aeneas noch besonders hervorzuheben.

Die Traumerscheinungen der Anna und andere unheimliche Vorzeichen für kommendes schweres Unheil, wie sie Anna der Barce berichtet (v. 207—309), sind vom Dra-

matiker dem Epos nachgebildet. Aehnliches haben wir auch bei Dolce (I. v. 141—74; III. 1. v. 16—86) verzeichnet. Inhalt und Gegenstand der Träume sind aber jedesmal verschieden. Als direkte Uebersetzung der Aen. v. 453—55, 461—63 sind folgende Verse Jodelle's zu betrachten:

v. 288: J'ay veu ces iours passez sur le haut du chasteau
Signe fatal de mort, croüasser maint corbeau,
Le hibou porte mort, l'Orfraye menassante,
Et la voix du Corbeau dessus nous croüassante.
v. 293: Le vin que ce matin en sang i' ay veu tourner.

Dido's Auftrag, den Scheiterhaufen zu schichten, erledigt Anna wie im Epos; über ihr Verhalten bei der Katastrophe wird uns Barce berichten; Anna selbst tritt beim Schlussakt nicht mehr vor den Zuschauer.

Achate, der treue Berater des Aeneas, ist nur in geringem Mass am Stück beteiligt, und nur mit wenigen Strichen, aber doch edler, als es von Dolce geschehen, gezeichnet. Im I. Akt vermag er erst nach langer Beratung mit Palinure und Ascaigne sich zur Abfahrt umstimmen zu lassen, und im III. Akt, wo Aeneas in Folge der flehentlichen Bitten der Anna doch in seinem Entschluss wankend geworden ist, stimmt Achate wiederum für's Bleiben und für Aussöhnung mit der unglücklichen Fürstin.

Palinure (l'asseuré Palinure, qui l'auanture des Troyens lit au ciel), der nach Aen. V. v. 859 bekanntlich auf der Fahrt nach Italien ins Meer stürzte, und der jugendliche Spross des Aeneas, Ascaigne, kommen nicht zur Geltung; sie treten nur einmal auf (I. 1. Sc.), wo sie mit Achate wegen der Abfahrt Beratung pflegen. Ein Hinweis auf Aen. II. 679—90 liegt in folgenden Versen, welche Jodelle den Ascanius sprechen lässt:

I. v. 159: Alors qu' au sac piteux nostre Troye estoit pleine
Du feu, de pleurs, de meurdre, vne flame soudaine
Vint embraser mon chef, qui comme nostre Anchise
L'expliqua, nous chassoit hors de la Troye prise.

Barce endlich ist von einem gewissen Interesse lediglich durch den Bericht, welchen sie von der Katastrophe gibt, die, wie schon erwähnt, ganz nach der im Epos gegebenen Weise erfolgt. Im Allgemeinen bleibt der französische Dramatiker auch hier dem Gedankengange Vergil's treu, nur sind dessen Verse 663—92 zu nachstehenden verkürzt worden:

J. V. v. 214: Lors seule dans son sang ses flammes elle noye
L'enferrant du present que luy fist le pariure.
Anne court à son cri, qui presque autant endure,
Voyant mourir sa sœur, son viure elle dédaigne,
Et de la mort veut faire vne autre mort compagne.

Est-ce ainsi donc (ô Sœur) que ta feinte nous trompe,
Verray-ie que sans moy ta propre main te rompe
Le filet de ta vie. Est-ce ici le remede?
Est-ce le sacrifice à qui ton tourment cede?
Sont-ce les vœus, les vers dont tu m'as abusee?
Es-tu tant contre nous et contre toy rusee?
Ainsi sa sœur en vain laue et bousche sa playe.
Elle s'oyant nommer, tant qu' elle peut s'essaye
De sousleuer son chef, qui tout soudain retombe,
Ne cherchant qu' à changer son lict auec la tombe.

Werfen wir nun einen Rückblick auf die beiden besprochenen Dramen nach klassischem Muster, so werden wir ihnen in ihrer höchst einfachen Anlage und geringen Verwickelung, sowie mit ihren langweiligen, moralischen Chören einen besondern Kunstwert wohl versagen müssen. Beiden Dramen fehlt es, wie wir gesehen haben, keineswegs an schönen Stellen mit wahrem, hinreissendem Pathos, Hoheit und Innigkeit der Empfindung, Adel der Herzenssprache und edlem Stil; aber wahrhaft klassischer Ton und antike Würde kommt doch nur da zum Durchbruch, wo die Dichtungen sich genau, ja bis zur wörtlichen Uebersetzung, an ihre glänzende Vorlage halten, so dass das Verdienst doch grossenteils auf Rechnung des Epikers zu setzen ist.

Die Handlung, der Kern, die Seele der dramatischen Poesie, dieses Moment vermissen wir bei Dolce und Jodelle in allzu hohem Masse. In diesem Punkte vermochten die Dichter ihrer Aufgabe, die freilich eine ausserordentliche Dichterkraft erforderte, nicht gerecht zu werden. Diese Armut in der Aktion tritt insbesondere in der Exposition, wenigstens bei Dolce, zu Tage. Da erscheinen am Anfang des I. und II. Aktes Cupido und der jämmerliche Schatten des Sicheo, um uns in langen und langweiligen Prologen und schier unendlichen Tiraden zu erzählen, was wir Alles wissen müssen, um in die Handlung des Stückes eingeführt zu werden. Diese Breite der Darstellung, eine durch Seneca's Einfluss veranlasste Unsitte, herrscht übrigens fast allgemein in der ältern Periode der französischen Tragödie vor. Derartige Göttererscheinungen und Schatten nehmen sich aber zum Teil gewiss höchst sonderbar und unnatürlich aus. Man kann sich z. B. kaum etwas Alberneres denken, als den Schatten des Antonius am Eingang der Jodelle'schen Kleopatra, der in wenigstens 100 Versen die Schicksale seines Lebens erzählt und den Tod der Kleopatra vorher verkündigt, noch ehe wir überhaupt etwas von ihr wissen.

Es ist daher als ein wesentlicher Fortschritt zu bezeichnen, wenn Jodelle in seiner Didon ohne weitere Umschweife in die Handlung einführt. Aber diese Handlung ist eben, wie schon erwähnt, auf ein Minimum beschränkt.

Wenn die Personen erscheinen, sprechen sie einförmige Monologe oder tragen weitschweifige Beschreibungen vor, anstatt kräftig zu handeln. So sehen wir denn auch nicht, dass die Charaktere sich durch Thaten erst allmählig entwickeln; sie werden von den Dichtern schon als vollständig fertig auf die Bühne gestellt.

Wie aus den angeführten Proben ja wohl zu ersehen, enthält diese lange Reihe von Deklamationen der Helden zwar Energie, Bilderreichtum, auch originelle Wendungen und wahres Pathos. Aber die Wirkung dieser glücklichen Einzelpartieen wird allzusehr beeinträchtigt durch eine zu breite Ausführung, gespickt mit moralischen Reflexionen und Nutzanwendungen, ganz im Sinn und Geschmack des damals allherrschenden Seneca.

Die Bilder, die Jodelle in weit höherem Masse verwendet als Vergil und Dolce, sind zum Teil unschön, manche Wendungen unnatürlich und geschraubt; man vergleiche: I. v. 55—60; II. v. 536—38; III. v. 251—56; 315—20; IV. v. 95—99. Sentenzen und Gemeinplätze, deren Vergil sich nur selten und dann immer nur in einem einzigen Vers bedient, bilden bei Jodelle die Geschosse der Streiter, wie sie auch insbesondere sein Zeitgenosse Ronsard, später auch Garnier, in seine Werke einzustreuen pflegte; vergl. Jod. I. v. 169—70; II. v. 14, 27, 165, 179—80, 185—86, 268, 275—76, 281, 411—14, 495—96, 513—14; IV. v. 212 und der Schluss der Tragödie:

Nul viuant ne se peut exempter de furie
Et bien souuent l'amour à la mort nous marie.

Vor allem sind die lyrischen, chansonartigen Chöre recht eigentliche Sentenzenträger. Bei Dolce dagegen lässt sich kaum ein einziger Vers ähnlichen Inhalts finden.

Durch die Einschränkung, die sich Dolce und Jodelle bezüglich der Einheit des Orts auferlegten, erwuchs für sie die Notwendigkeit, das epische Element vorwalten zu lassen. Daher die langen Monologe, die Rhetorik, das Moment pathetischer Beredtsamkeit, das, wie bei allen Anfängen des Drama's, hier allzusehr vorherrscht (gibt es doch Tiraden von fast 200 Versen), und das die leichte Beweglichkeit eines mehr in dem Charakter einer Konversation gehaltenen Dialogs, eine grössere Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Handlung verdrängt. Das Verständnis für die Umsetzung des römischen Epos in frische dramatische Aktion ist bei beiden Dramatikern kein tiefes. Die breiten, eingehenden Schilderungen aller Verhältnisse, die weitgehende Berücksichtigung des Gemütslebens der Helden, wie sie sich Dolce und Jodelle gestatten, kann doch dem Dramatiker

nicht zustehen, der vielmehr dem lyrischen Elemente, den Gefühlsergüssen nur einen ganz beschränkten Raum gewähren darf, um dem Zuschauer dafür Handlung vorzuführen, die sich vor seinen Augen vollziehe. Denn nicht die schönen Reden vermögen auf der Bühne zu wirken, nur die Darstellung der Gemütsprocesse, die zur Tat sich verdichten, wird den Zuhörer ernstlich fesseln. Kraftvolles und fortreissendes Pathos, das, bei Jodelle wenigstens, nur zu häufig zu Schwulst sich entwickelt, das die Rede durchglühende Feuer wahrer Begeisterung vermag aber wirkliche, dramatische Aktion nun und nimmer zu ersetzen.

Der Mangel an Thaten bedingt notwendigerweise auch eine Armut in der Charakterzeichnung. Das Wort Goethe's über Homer: er zeichne so natürlich und innig, dass man davor erschrickt, lässt sich hier nicht wohl anwenden. Da beide Dramatiker die römische Vorlage mit ihrem bedeutenden Gehalt, der ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes und wohl gerundetes Ganzes bildet, im Wesentlichen unverändert liessen, so kehren selbstverständlich die beiden Hauptpersonen ganz in denselben Zügen wieder; sie tragen das nämliche Kostüm, in welches Vergil sie eingekleidet.

Als frommer Mann ordnet Aeneas leicht seinen Willen dem der Götter unter, ohne besonders mächtigen Seelenkampf, so dass der Held auch unempfindlich, frostig gegen die Geliebte, undankbar für die genossene Gastfreundschaft erscheint. Durch das Hin- und Herschwanken zwischen Ehrenmann und Betrüger ist seine Stellung auch noch zweideutig und lächerlich geworden.

Und ein Streiflicht dieser Lächerlichkeit fällt dann, wie schon oben bemerkt, auch auf die bemitleidenswerte Königin, die vergebens gegen den Willen der Götter ankämpft und anstürmt, um sich den abenteuerlichen Liebhaber zu erhalten. Im engen Anschluss an Vergil ist die sinnliche Liebesglut der Heldin, ihr leidenschaftlicher Hass, ihre schliessliche Verzweiflung und Selbstvernichtung erschütternd geschildert —, ein wahrhaft tragischer Charakter ist aber Dido ebensowenig wie Aeneas.

Die Katastrophe vollzieht sich in beiden Dichtungen hinter der Scene, und ihr Verlauf wird durch den Boten oder die Amme berichtet, nach dem Beispiel der antiken griechischen Tragiker, die diese auch in das moderne Drama (Wallenstein, Jungfrau v. Orleans etc.) übernommene Rolle des Boten geschaffen haben, einmal um die Handlung zu vereinheitlichen, sodann um es dem Zuschauer zu ersparen, Greuelscenen

wie die des Atridenhauses selbst zu erblicken, mit Berücksichtigung jener Grundregel künstlerischen Schaffens, welche das Grässliche und Entsetzliche darzustellen verbietet. Vergl. Horaz, ars poetica, v. 180 u. ff.:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator: etc.

Und Boileau, art. poét. ch. III:

Ce qu' on ne doit point voir, qu' un récit nous l'expose,
Les yeux, en le voyant, saisiraient mieux la chose.
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

Nun mag man den Anblick der Medea, die auf der Bühne ihre Kinder hinmordet, des Orestes, der seine eigene Mutter tötet, des Oedipus, der sich selbst des Augenlichts beraubt, des Hippolyt, der durch seine Pferde zu Tode geschleift wird, als unästhetisch von der Bühne wegweisen, würde aber das sittliche Gefühl, auch des modernen Zuschauers, verletzt, wenn Dido sichtbar den Verzweiflungssprung in die Lohe des Scheiterhaufens wagen würde (vgl. Grillparzer's Sappho), um sich selbst zu vernichten?

Mit dem Kunstwert — namentlich Jodelle's Verse sind nicht stets formvollendet — ist den zwei besprochenen Dramen auch jeglicher originelle Wert abzusprechen. Aus vorstehender Detailausführung geht wohl sattsam hervor, dass Jodelle und Dolce sich inhaltlich, — denn für den äussern Aufbau waren die griechischen Tragiker und gewiss auch Seneca massgebend — so sklavisch an ihr Vorbild gehalten haben, dass man behaupten kann, sie haben sich darauf beschränkt, das Epos einfach zu dialogisieren und in Scenen und Akte abzuteilen. Die Scenenabteilung ist zudem noch nicht einmal strenge durchgeführt. Das Wenige, das Beide selbstschaffend hinzugesetzt, so insbesondere die Gedanken und Gefühle, welche die Chöre entwickeln, ist gegen die direkt herübergenommenen Stellen nur untergeordneter Natur. Damit ist auch der Beweis gegeben, dass nur Vergil's Aeneide die Quelle ist, aus der die Dramatiker geschöpft haben, und dass z. B. Ovid, fast. III. 545 - 54 gar nicht in Betracht gekommen ist. Dass Jodelle sich durch die nur um 5 Jahre ältere Arbeit des Dolce habe beeinflussen lassen, ist nicht wahrscheinlich; eine Vergleichung der zwei Dramen bietet übrigens keine Anhaltspunkte. Jodelle ist auf die erste Quelle zurückgegangen.

Wir schreiten nun zu der Betrachtung der gleichnamigen Schöpfung des Marlowe und Nash.[1]) Auch hier lässt sich ein planmässiges Befolgen einer einzigen Haupt-

1) Payne Collier, hist. of Engl. dram poet. to the time of Shakesp. 1831. III. 113 u. ff. Warton, hist. of Engl. Poetry, IV. p. 311—12.

quelle, nämlich Vergil, leicht erweisen. Wir beginnen wieder mit der Rolle der Titelheldin.

Der englische Dramatiker zeigt insofern mehr dramatisches Geschick als Dolce und Jodelle, als er die Leidenschaft der Königin nicht schon vollständig entwickelt darstellt, sondern dieselbe durch den Gang der Handlung erst reifen und zur höchsten Glut sich entfalten lässt. Ilioneus sagt (II. 1. v. 67) zu Aeneas:

> Oft hath she asked us under whom we served;
> And when we told her, she would weep for grief,
> Thinking the sea had swallowed up thy ships;
> And now she sees thee, how will she rejoice.

Bei der kurz darauf folgenden ersten Begegnungsscene bekundet Dido ihre aufkeimende Neigung zu Aeneas zunächst damit, dass sie ihn zärtlich willkommen heisst, ihm, dem armen Schiffbrüchigen, die reichen Gewänder ihres ersten Gemahles bringen lässt und ihn dann samt seinen Unglücksgefährten zum fröhlichen Mahle führt. Hiebei bittet sie ihn, den Untergang Troja's und seine Irrfahrten ausführlich zu erzählen, was er denn auch in den Versen 75—114, im Anschluss an Vergil I. v. 595—642; 697—756, ausführt. Schon während der Erzählung offenbart Dido durch wiederholte Unterbrechung ihren Schmerz über das traurige Geschick der Stadt Troja und ihres unglücklichen Fürstenhauses. Nachdem Aeneas geendigt, ist sie mit tiefster Wehmut erfüllt: durch fröhlichen Sport will sie ihre Bekümmernis verscheuchen.

Die erste Scene des III. Aktes, worin die Königin, besiegt von der Macht des pfeilbewehrten Gottes, ihrem ungestümen Liebhaber Jarbas die endgiltige Abfertigung zu Teil werden lässt, ist eigene Erfindung Marlowe's, veranlasst wohl durch Aen. IV. v. 36. Rastlos schürt indess Cupido das Feuer der Liebe Dido's zu Aeneas und zwar so wirksam, dass diese zuletzt voll brennender Sehnsucht den neuerkornen Geliebten herbeiholen lässt: Run for Aeneas or I will fly to him, sagt sie zu Anna. Nachdem sich diese entfernt, den Auftrag zu erfüllen, verleiht die Königin ihrer Leidenschaft in den überschwänglichsten Worten Ausdruck.

Dieser Erguss begeisterter Liebe wird, für einen Augenblick wenigstens, durch das Erscheinen des Geliebten unterbrochen, dem sie als erbetene Gunst die Wiederherstellung der schwerbeschädigten Schiffe verspricht, aber nur unter der Bedingung, dass er bleibe und Achate allein weiter ziehen lasse; dann bricht sie von Neuem in Worte aus, welche die höchste Liebesglut atmen: v. 115—32. Doch möge Aeneas nicht etwa glauben, dass Dido ihn liebe; beileibe nicht, denn seit dem Tod ihres Gemahles habe sie der

Liebe süsse Gewalt nicht mehr verspürt, sonst wäre sie, die Vielumworbene — dabei nennt sie eine lange Reihe der mächtigsten Freier — längst nicht mehr frei. Wozu soll denn nun Aeneas bleiben? Lediglich um sie, die Schwache, gegen mächtige, feindlich gesinnte Nachbarn zu schützen.

Dieser Grund, auch die Aufzählung all der verschmähten Freier, ist Nachahmung von Aen. IV. v. 35—44. Die Gedanken sind dieselben, nur die Situation hat eine Aenderung erfahren. Auf Aen. v. 129—72 fussen auch die folgenden Jagdscenen, 3 und 4, in welchen die berühmte Begegnung und heimliche Vermählung in der Höhle stattfindet. Unverkennbar ist dann die Aehnlichkeit zwischen Aen. v. 155—59 und M. III. 1. v. 32—40, wo der Anteil, den Ascanius (hier Cupido) an der Jagd nimmt, geschildert wird:

Anna: Sister, see, see, Ascanius in his pomp
Bearing his hunt-spear bravely in his hand!
Dido: Jea, little son, are you so forward now?
Cupido: Ay, mother, I shall one day be a man,
And better able unto other arms;
Meantime these wanton weapons serve my war,
Which I will break betwixt a lion's jaws.
Dido: What? dar'st thou look a lion in the face?
Cupido: Ay, and outface him too, do what he can.
Anna: How like his father speaketh he in all!

Der Zweck des Dichters, durch die jugendliche Kühnheit des Sohnes der Königin Liebe zum Vater mächtiger zu entflammen, wird vollständig erreicht; denn unmittelbar darauf gibt sie dem Gefolge die Weisung, nach verschiedenen Richtungen dem Wild zu folgen, damit sie mit Aeneas allein und ungestört der Jagd obliegen könne. Die 4. Scene enthält nur das Zusammentreffen der beiden Liebenden in der nämlichen Grotte während eines von Juno eigens zu diesem Zwecke plötzlich gesandten Unwetters. Nur wenige Details sind hier von Vergil verschieden. Unstreitig aber ist diese Episode bei Marlowe weit sinnlicheren Gusses als im Epos, so insbesondere durch die Situation der ersten Scene des 4. Aktes, wo Dido und Aeneas angesichts der ganzen Jagdgesellschaft aus der Höhle hervortreten, und namentlich durch die Worte des darob wutentbrannten Jarbas:

M. IV. 1. v. 17: Come forth the cave! can heaven endure this sight?
v. 23: I might have staked them both unto the earth,
Whilst they were sporting in this darksome cave.

In IV. 4 hat Dido von der beabsichtigten Flucht der Trojaner Kunde erhalten; in der Besorgnis, Aeneas möchte gleichfalls entweichen, — sie traut ihm also trotz des in der Höhle feierlich geleisteten Schwures keineswegs — wird Anna ihm schleunigst nachgesandt; sie kommt gerade noch recht

und bringt ihn wirklich glücklich zur Schwester zurück, was ihr weder im Epos noch auch bei Dolce und Jodelle gelingt.

Statt der gerechtfertigten Vorwürfe, wie sie Vergil's v. 305—14 enthalten, legt Marlowe der Königin, durch ganz nichtige Entschuldigungen von Seiten des Aeneas bald beschwichtigt, wiederum Ausdrücke höchster Zärtlichkeit in den Mund; ja ihr Liebling erhält jetzt sogar Krone und Scepter und soll sich nun öffentlich allem Volke als König von Karthago zeigen.

In dieser Situation ruht nun, das lässt sich nicht leugnen, schon ein Ansatz zur Komödie. Das weitere Thun der Königin, welche den Ascanius und die Schiffsausrüstung in sichern Gewahrsam bringen lässt, um dem Aeneas einen zweiten Fluchtversuch unmöglich zu machen, ist eigne Zuthat Marlowe's; auch hier streift das Stück den Charakter des Lustspiels: vgl. v. 37; 44—54. Daneben finden sich freilich Stellen voll echt königlicher Würde und wahrer dramatischer Grösse (v. 71—78).

Im Schlussakt, erste Scene, bricht die Leidenschaft der Königin nochmals mit gewaltiger, aber doch massvoller Stärke und in rührender Weise hervor, ganz im Tone des Vorbilds:

v. 133: And woful Dido, by these blubber'd cheeks,
By this right hand, and by our sponsal rites,
Desires Aeneas to remain with her;
Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum, miserere domus labentis, et istam
Oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.

Eine getreue Wiedergabe von Aen. v. 314—19, wobei Marlowe der Königin sogar die eignen Worte des lateinischen Dichters in den Mund legt. Der Gedankengang Vergil's (v. 320—30) wird noch weiter verfolgt in v. 141—49, ohne dass sich hier Marlowe mit der Genauigkeit des Dolce und Jodelle an das Wort bindet:

v. 141: Hast thou forgot how many neighbour kings
Were up in arms, for making thee my love?
How Carthage did rebel, Jarbas storm,
And all the world calls me a second Helen,
For being entangled by a stranger's looks?
Had I a son by thee, the grief were less,
That I might see Aeneas in his face:
Now if thou go'st, what canst thou leave behind,
But rather will augment than ease my woe.

Gleiches gilt noch von folgenden Versen: Aen. v. 365—68; 373—75, 381—83 und

M. v. 156: Thy mother was no goddess, perjured man,
Nor Dardanus the author of thy stock;
But thou art sprung from Scythian Caucasus

And tigers of Hyrcania gave thee suck.
Ah, foolish Dido, to forbear this long.
v. 161: Wast thou not wrecked upon this Libyan shore?
v. 163: Repaired not I thy ships, made thee a king,
And all thy needy followers noblemen.
v. 169: Go, go, and spare not; seek out Italy:
I hope that that which love forbids me do
The rocks and seagulfs will perform at large,
And thou shalt perish in the billows' ways
To whom poor Dido doth bequeath revenge:
Ay, traitor! and the waves shall cast thee up,
Where thou and false Achates first set foot.

Nach solch bitteren Verwünschungen lässt Marlowe, zum Unterschied von Vergil, die Königin plötzlich zur leidenschaftlichsten Liebe übergehen, um desto eher Eindruck auf Aeneas' kaltes Herz zu machen. Doch nichts vermag diesen zu erschüttern, und während Dido weiter rast und stürmt, schleicht er sachte von dannen. Noch einmal wird Anna in Eile nachgesandt, damit sie ihn mit Güte und süsser Rede zurückhole:

v. 200: Speak him fair.
v. 202: Tell him, I never vow'd at Aulis' gulf
The desolation of his native Troy
Nor sent a thousand ships unto the walls,
v. 206: Request him gently, Anna, to return:
I crave but this, — he stay a tide or two,
That I may learn to bear it patiently.

Diese Verse wurzeln gleichfalls im Epos, v. 424—36, jedoch ist wesentliche Kürzung erfolgt.

Sobald Anna mit der Unglücksbotschaft von der erfolgten Abfahrt erscheint, entfesselt sich ein neuer Ausbruch der stürmischesten Liebe: v. 243—61. Bald aber kommt der königliche Stolz zum Durchbruch, Dido beschliesst, gefasst und mit Würde zu sterben. Die Vergil'sche List schafft auch hier Lösung:

v. 272: Anna, be glad, now have I found a mean
To rid me from these thoughts of lunacy:
Not far from hence
There is a woman famoused for arts,
Daughter, unto the nymphs Hesperides,
Who will'd me sacrifice his ticing relics:
Go, Anna, bid my servants bring me fire.

Die Weglassungen sind im Vergleich zu Dolce und Jodelle, die diese Stelle nahezu wörtlich aus dem Epos gezogen, bemerkenswert. Auch in den Schlussworten hat sich Marlowe kürzer gehalten. Analogie besteht zwischen folgenden Versen: Aen. v. 612—15; 624—29; 659—60 und

M. v. 302: And now, ye gods, that guide the starry frame,
And order all things at your high dispose,
Grant, though the traitors land in Italy,

They may be still tormented with unrest;
And from mine ashes let a conqueror rise,
That may revenge this treason to a queen
By ploughing up his countries with the sword.
Betwixt this land and that be never league;
Litora litoribus contraria, fluctibus undas
Imprecor, arma armis; pugnent ipsique nepotes.
Live, false Aeneas, truest Dido dies;
Sic, sic juvat ire sub umbras.

Dies sind die letzten Worte der bejammernswerten Karthagerfürstin, bevor sie in den Flammen des Scheiterhaufens den erlösenden Tod sucht und findet.

Wir haben nun weiter in der Rolle des Aeneas jene Stellen zu verzeichnen, in welchen Marlowe von Vergil inspiriert worden ist. Zunächst entsprechen sich Aen. v. 198—207 und M. I. 1. v. 142—151, Trostesworte, die der schiffbrüchige Aeneas an seine Leidensgenossen richtet:

v. 142: You sons of care,
v. 145: How many dangers have we overpassed!
Both barking Scylla and the sounding rocks
The Cyclops' shelves.
v. 149: Pluck up your hearts!

Vorstehende Verse sind wörtlich übersetzt.

Die Begegnung zwischen Aeneas und seiner als Jägerin verkleideten Mutter Venus findet auch im Drama statt, gleichfalls bald nach der Landung: erst als ihr rosiger Nacken erglänzte und das ambrosische Haar vom Scheitel göttlichen Wohlgeruch hauchte, vermochte der Sohn die himmlische Mutter zu erkennen. Die Worte, die er an sie richtet, unterscheiden sich wenig von denen im Epos, v. 325—34.

M. v. 187: I neither saw nor heard of any such.
But what may I, fair virgin, call your name,
Whose looks set forth no mortal form to view,
Nor speech bewrays aught human in thy birth?
Thou art a goddess that delud' st our eyes,
And shroudst thy beauty in this borrow'd shape;
But whether thou the Sun's bright sister be,
Or one of chaste Diana's fellow-nymphs,
Live happy in the height of all content,
And lighten our extremes with this one boon
As to instruct us under what good heaven
We breathe as now, and what this world is called
On which by tempests' fury we are cast:
Tell us, O, tell us, that are ignorant!
And this right hand shall make thy altars crack
With mountain-heaps of milk-white sacrifice.

Ferner: v. 375—85 und

M. v. 216: Of Troy am I, Aeneas is my name;
Who, driven by war from forth my native world,
Put sails to sea to seek out Italy;

And my divine descent from sceptred Jove:
With twice twelve Phrygian ships I plough'd the deep.
And made that way my mother Venus led;
But of them all scarce seven do anchor safe,
And they so wrecked and weltered by the waves,
As every tide tilts 'twixt their oaken sides.
v. 227: But hapless I, God wot, poor and unknown,
Do trace these Libyan deserts, all despised,
Exiled forth Europe and wide Asia both.

Endlich v. 405—09 und

M. v. 240: Achates, 'tis my mother that is fled;
I know her by the movings of her feet.
Stay, gentle Venus, fly not from thy son!
Too cruel, why wilt tou forsake me thus,
Or in these shades deceiv'st mine eyes so oft?
Why talk we not together hand in hand,
And tell our griefs in more familiar terms.

Weiteren Anschluss zeigt Akt II, Scene 1. Da findet sich wieder die Episode im Tempel der Juno. Tiefe Wehmut ergreift Aeneas beim Anblick der Tempelwände, an welchen Fresken angebracht sind, die Geschichte und den Fall Trojas darstellend; er wird sogar bis zu Tränen gerührt; vergl. Aen. IV. v. 465 u. M. II. 1. v. 16; 37—38. Hieher ist auch das Wiederfinden der verloren geglaubten schiffbrüchigen Trojaner: Ilioneus, Cloanthus, Sergestus u. s. f. verlegt, die während des Sturmes von ihrem Führer getrennt ebenfalls an die lybische Küste verschlagen worden und nun hilfeflehend in Juno's Tempel geeilt waren.

Vergil lässt den Aeneas mit einigen Genossen in eine Wolke gehüllt Zeuge von dem Empfang sein, den Dido seinen geretteten Landsleuten zu Teil werden lässt, ihn hören, wie sie ihr Verlangen nach ihm äussert. Diese Wunderscene musste im Drama wegfallen. Dafür hat Marlowe auf andere Weise eine besondere Wirkung zu erzielen gesucht: er lässt den Aeneas durch die überstandenen Gefahren so entstellt und in so dürftigem Gewande erscheinen, dass ihn seine eignen Stammesbrüder nicht sofort wieder zu erkennen vermögen. Dido beschenkt ihn mit den kostbaren Kleidern ihres ersten Gemahls, führt ihn zum festlichen Mahle und bittet ihn, dort ausführlichen Bericht über Troja's Untergang und die langen Irrfahrten zu erstatten.

Wir sehen hieraus, dass der englische Dramatiker seinem Vorbild Schritt für Schritt gefolgt ist, ohne auch die Situation zu ändern; es lässt sich aber nicht leugnen, dass er es verstanden hat, die epische Erzählung in ein lebendiges dramatisches Gespräch zu verwandeln. Die einschlägigen Stellen sind: Aen. v. 450—656; 723—756 und M. II. 1. v. 1—114.

Aus dem Inhalt des II. Buches der Aeneide hat Marlowe etwa 150 Verse v. 122—289 herübergenommen. Die Parallelstellen in teilweise wörtlicher Uebersetzung sind die nachstehenden: Aen. v. 3; 6—7; 13—14; 21—24; 57—58; 145; 200—26; 229—30; 233; 247—48; 257—66; 269—78; 468—69; 525—31; 588—92; 505—52; 508; 549—52 und

M. v. 115: A woful tale bids Dido to unfold.
v. 124: Hear me: but yet with Myrmidon's harsh ears.
v. 127: The Grecian soldiers, tir'd with ten years' war.
v. 136: And so in troops all marched to Tenedos.
v. 152: His (Sinon) hands bound at his back
Our Phrygian shepherds haled within the gates
And brought unto the court of Priamus.
v. 159: and unloosed his bands.
v. 165: for that one Laocoon
Breaking a spear upon his hollow breast,
Was with two winged serpents stung to death.
v. 175: Enforced a wide breach in that rampired wall.
v. 178: as overjoyed
We banqueted till, overcome with wine
Some surfeited, and others soundly slept.
v. 183: Then he unlocked the horse; and suddenly,
From out his entrails, Neoptolemus,
Setting his spear upon the ground, leapt forth
And after him, a thousand Grecians more.
v. 189: By this, the camp was come unto the walls,
And through the breach did march into the streets,
Where meeting with the rest: kill, kill, they cried.
v. 202: came Hector's ghost,
With ashy visage, blueish sulphur eyes,
His arms torn from his shoulders, and his breast
Furrowed with wounds, and that which made me weep,
Thongs at his heels, by which Achilles' horse
Drew him in triumph through the Greekish camp.
Burst from the earth, crying „Aeneas, fly!"
Troy is a-fire, the Grecians have the town.
v. 214: At last came Pyrrhus, fell and full of ire
His harness dropping blood, and on his spear.
The mangled head of Priam's youngest son.
v. 222: My mother Venus, jealous of my health
Convey'd me from their crooked nets and bands.
v. 253: Forgetting both his want of strength and hands.
v. 256: Then from the navel to the throat at once
He ripp'd old Priam.

In rascher Folge und mit echt dramatischer Kürze und Lebendigkeit führt so der Dichter diese Episoden vor. Sinngetreu sind schliesslich noch wiedergegeben: Aen. V. 706, 709—10, 722—24, 737 und

M. v. 266: By this, I got my father on my back
This young boy in mine arms, and by the hand
Led fair ereusa, my beloved wife.
v. 271: O, there I lost my wife.

Erst gegen den Schluss finden sich bei Marlowe einige Abweichungen von Vergil. Dass Aeneas jeglicher

Gefahr trotzend sein verlornes Weib in den Strassen wieder zu finden sucht, davon ist hier nicht die Rede. Dagegen springt er, um Polyxena zu retten, die händeringend an das Ufer geeilt war, nochmals vom Schiff in die See — vergebens: er muss sehen, wie sie von dem nachdrängenden Pyrrhus und seinen Myrmidonen hingeschlachtet wird. Diese Mordscenen bei der Einnahme Troja's sind im Drama noch weit blutiger gestaltet.

Im III. Akt erbittet sich Aeneas als Gunst von Dido die Ausbesserung seiner gestrandeten Schiffe; das ist aber noch am Tag der Landung. Es ist also als sicher anzunehmen, dass er sich vorerst keineswegs mit dem Gedanken trug, seine Fahrt in Karthago zu beenden. Dido gewährt ihm die Bitte unter der oben erwähnten Bedingung, dass er bleibe, um sie gegen die feindlichen Nachbarn zu schützen, und dass Achates allein weiter ziehe. Sie sagt ausdrücklich,

III. 1. v. 134: To war against my bordering enemies.
Aeneas, think not Dido is in love.

Später freilich, v. 168—72, lässt sie schon durchblicken, dass sie ihn auch lieben könnte. Daraufhin bleibt Aeneas und schwört in der Höhle die heiligsten Eide, die im Sturm eroberte Geliebte nie zu verlassen. Das ist eine vom Epos wesentlich verschiedene Beleuchtung des Aeneas; jedenfalls keine glückliche. Denn zunächst ist es unwahrscheinlich, dass er so leicht den Sinn ändere: sein Schwur in der Höhle kann also nicht ernst gemeint sein. Dies und die Situation, in welcher er das Eheversprechen gibt, sind dramatisch bedenkliche Umstände. Und hat er wirklich, um sinnlicher Liebe willen, allen Verheissungen zum Trotz, den Plan aufgegeben, das versprochene Land aufzusuchen, so wird er auch in diesem Lichte besehen nicht unsere Sympathie gewinnen.

In der 3. Scene erfolgt im Anschluss an Vergil das Eingreifen der Gottheit: Hermes ist dem Aeneas im Traum erschienen, um ihn zur Weiterfahrt zu mahnen. Sofort und ohne den geringsten innern Kampf ist der Held bereit, der Weisung zu folgen.

III. 3. v. 6: Let my Phoenissa grant, and then I go
Grant she or no, Aeneas must away.

Recht bezeichnend für den Charakter des Aeneas und sein Verhältnis zu seiner Gastfreundin sind nachstehende Verse:

v. 33. Achates: This is no life for men-at-arms to live,
Where dalliance doth consume a soldier's strength.
v. 38. Ilioneus: And not stand lingering here for amorous looks
v. 40: No, no; she cares not how we sink or swim
So she may have Aeneas in her arms.

Einen Augenblick noch schwankt der Held, ob er nicht doch zuvor ein Wort des Abschieds an die Geliebte

richten soll. Aber das Herz drängt ihn nicht besonders dazu, so beschliesst er heimliche Flucht.

v. 55: I may not dure this female drudgery:
To sea, Aeneas! find out Italy.

Wenn wir die analoge Stelle der Aeneide zum Vergleich heranziehen, so erscheint Aeneas dort doch edler, auch dankbarer; zwar ist auch dort von einem Seelenkampf nicht, höchstens von Verlegenheit die Rede: aber der Ueberdruss an der Geliebten tritt nicht in dem Masse deutlich hervor wie im Drama.

Rechtzeitig wird der Flüchtling von Anna noch einmal zurückgeholt und erscheint nun in der 4. Scene, schuldbeladen wie ein auf schlimmer That ertappter Bösewicht. Die Gründe, die er zu seiner Verteidigung anführt,

v. 7: I went to take my farewell of Achates
v. 29: Hath not the Carthage queen mine only son?
Thinks Dido I will go and leave him here?

sind ganz lächerliche und eines Helden unwürdige Ausflüchte. Und trotzdem lässt sich Dido beschwichtigen und nimmt den Ungetreuen von Neuem in Gnaden auf. Dieser aber, durch ihre Zärtlichkeit gerührt und beseligt, schwört stracks wieder die heiligsten Eide, niemals zu entrinnen:

When I leave thee, death be my punishment.

Wer wird aber auf Eide bauen, die so leicht geschworen werden?

Im V. Akt zeigt sich Aeneas „Paläste auftürmend und Häuser gründend", eine Beschäftigung, die ihm auch Vergil, IV. v. 260—61 zuweist. Bald jedoch greift Hermes, der nun leibhaftig erscheint, störend ein, dadurch dass er mit dem Befehl Jupiter's, die Stadt eiligst zu verlassen, auch den wirklichen Ascanius herbeibringt. Aeneas findet die neue Ausrede, keine seetüchtigen Schiffe zu haben, da ja Dido die ganze Ausrüstung habe wegschaffen lassen. Aus dieser Verlegenheit wird er von Jarbas befreit, der mit tausend Freuden alles Fehlende ersetzen will — hofft er ja, dadurch seinen verhassten Nebenbuhler endlich für immer los zu werden.

Die Abschiedsscene hat schon Vergil und nach ihm Dolce sowie auch Jodelle besonders ausgearbeitet. Weniger eingehend hat sie Marlowe behandelt. Da ist, wie schon oben erwähnt, bei Aeneas von keinem Seelenkampf, von keinem Losreissen mit blutendem Herzen die Rede. Kalt und frostig pocht er auf den Götterbefehl, versichert Dido, dass er sie niemals vergessen werde, und bittet sie, doch ihren Jammer zu mässigen. Während diese, dem Willen der Götter zum

Trotz, in überschwellender Leidenschaft das lieblose Herz des ihrer überdrüssigen Mannes noch einmal für sich zu entflammen sucht, wird jenem allmählig der Boden unter den Füssen zu heiss, und er macht sich schliesslich aus dem Staube. Reine Komödie! Man vergleiche: Aen. IV. v. 259—76 und M. V. 1. v. 24—41; Aen. v. 356—61 und M. V. 1. v. 91—101.

v. 360—61: Desine meque tuis incendere teque querelis
Italiam non sponte sequor,

ist sogar wieder im lateinischen Wortlaut (wie oben v. 317—19, 628—29, 660) unverändert eingefügt.

Unter den Nebenpersonen treten nur Anna und Jarbas hervor. Erstere spielt auch hier die Rolle einer Vertrauten, einer Beraterin ihrer Schwester. Daneben hat ihr Marlowe aber noch eine Liebe zu Jarbas angedichtet, und dieses Verhältnis ist es, das sie in anderm Licht erscheinen lässt als bei Vergil: nämlich in dem einer aufdringlichen Liebhaberin, eine Charaktereigenschaft, die übrigens auch bei der Hauptheldin hervortritt. Obwohl ihr Jarbas wiederholt zu verstehen gibt, dass er ihre Leidenschaft nicht erwidern könne, heftet sie sich krampfhaft an seine Fersen und folgt ihm, dem sie im Leben nicht angehören konnte, schliesslich freiwillig im Tode nach.

Kaum weniger lächerlich ist die Figur des Jarbas, der unermüdlich um Dido freit, obwohl ihn diese stets auf die schnödeste Art abweist: III. 3. v. 21—22; v. 60—62. Auch er stirbt den Tod der Verzweiflung, nachdem Dido in den Flammen geendet. Die angeborne Wildheit dieses sonst ziemlich zahmen und auch wohlerzogenen Maurenfürsten bricht zweimal mächtig hervor: III. 3. v. 28—29 und IV. 1. v. 21—24. Eine gewisse dramatische Berechtigung erlangt Jarbas nur gegen den Schluss, V. 1. v. 71—74, wo er, ein wahrer deus ex machina, zur Lösung des Knotens insofern beiträgt, als er durch Wiederausrüstung der trojanischen Schiffe den Aeneas aus der Verlegenheit reisst und ihn in den Stand setzt, dem Befehle Jupiters unverzüglich Folge zu leisten. Bemerkenswert ist schliesslich noch die Tätigkeit, die Jarbas, ebenso ahnungslos wie Anna bei Vergil bei der Aufrichtung des Scheiterhaufens entfaltet.

In der Aufstellung des Verhältnisses zwischen Anna und Jarbas war dem englischen Dramatiker kein Dichter vorangegangen, was nur freudig zu begrüssen ist; denn eine wirklich dramatische Bedeutung lässt sich dieser Episode nicht geben. Was soll der neben der Haupt- und Staatsaktion sich abspielende Liebeshandel, der bei Marlowe noch dazu so harmlos und so ausser aller Beziehung mit

der Haupthandlung dasteht, dass die Theklaepisode im Wallenstein z. B. als ein ganz verwickeltes Intriguenspiel erscheinen muss.

Ausser den angeführten Parallelstellen finden sich im englischen Drama noch gar manche Momente, die ihre Herkunft vom lateinischen Epos nicht verleugnen können; nur ist Marlowe hiebei nicht bis zur wörtlichen Wiedergabe geschritten. Aus Allem erhellt jedoch, dass der englische Dichter zwar in noch weitgehenderer Weise, als es Dolce und Jodelle getan, das römische Vorbild geplündert hat, dass er aber auch weniger als jene sich an das Wort gebunden, das herübergenommene vielmehr nach seiner Manier frei, häufig überschwänglich verarbeitet hat. So entsprechen sich etwa noch:

Aen. I. v. 229—53 u.	M. I. 1. v. 50—81;	Aen. v. 257—58 u.	M. v. 82—85.
v. 263—66 „ „	v. 89—92; „	v. 272—74 „ „	v. 104—07.
v. 174—79 „ „	v. 164—68\ v. 171—73/ „	v. 321—24 „ „	v. 183—86.
v. 335—40 „ „	v. 203—13; „	v. 369—70 „ „	v. 214—15.
v. 387—91 \ 399—401/ „ „	v. 231—39; „	v. 524—38\ 561—62/ „ „	I. 2. v. 1—33.
v. 657—96 „ „	II. 1. v. 317—39.		
Aen. IV. v. 115—27 „ „	III. 2. v. 85—95.		
v. 202—18 „ „	IV. 2. v. 1—20.		

Bei einer zusamenfassenden Betrachtung ergibt sich als Hauptunterschied zwischen den drei Dramen, dass im letzten der Chor weggefallen ist, der bekanntlich einen Scenenwechsel nur auf engbegrenztem Raum zulässt. So konnte sich denn Marlowe nach Ort und Zeit einen viel weiteren Rahmen spannen und sein Bestreben darauf richten, auch dem Auge des Publikums etwas zu bieten. Durch die als Ersatz für den Chor in grösserer Zahl hinzutretenden Nebenpersonen wird die Handlung des Stücks bedeutend reicher und mannigfaltiger, weil eben all ihr Thun sichtbar auf der Bühne sich vollzieht. Dolce und Jodelle haben nicht blos Unwesentliches, sondern fast das Ganze ihrer geringen Handlung hinter die Scene verlegt und die Tragödie durch die nüchterne Erzählung der Nebenpersonen zum Abschluss gebracht. Bei Marlowe fehlt der die Katastrophe berichtende Bote, und der realistische Selbstmord auf der Bühne bleibt daher dem Zuschauer nicht erspart.

Ferner haben wir nicht mehr eine reine Deklamationstragödie vor uns: An die Stelle der monotonen, langatmigen Vorträge und Wortstreite, die Dolce's und Jodelle's Drama füllen, sind frische, lebendige Dialoge getreten, die Einteilung der Scenen ist strenger durchgeführt, und einzelne derselben sind ganz anziehend entworfen und ausgearbeitet. Sowohl die Eifer-

suchtsscene bei Beginn des Stücks, als auch der Auftritt in der Höhle (III. 4) und die Episode zwischen Cupido und der Amme (IV. 5) sind trefflich gelungen, wenn auch etwas sinnlicher Natur. Marlowe hat sich eben nicht aus conventioneller Prüderie, wie sie im französischen Drama vorherrscht, der nächst liegenden dramatischen Effekte beraubt; die Zwangsjacke strenger Regeln mochte der Mann, der sich ja auch in seinen Sitten wenig an Gesetz und Mass band, nicht sich anlegen lassen.

An Verwickelung freilich ist auch diese Tragödie kaum reicher als die beiden ersten; denn die bei Jarbas keine Erwiderung findende Liebe der Anna, welche Marlowe ihr angedichtet hat, um dem Stück ein wenig mehr Interesse zu verleihen, kann keineswegs als dramatisches Verwicklungsmotiv angesehen werden, weil eben damit ein Einfluss auf den Gang der Haupthandlung mit nichten gegeben ist. Eine glückliche Schöpfung ist diese so geartete Anna nimmermehr, und wenn sie nach dem Tode der Dido und des Jarbas in ihrer trübseligen Verlassenheit allein zurückbleibt, vermögen wir wirkliches Mitleid für sie nicht zu empfinden; wir möchten im Gegenteil die aufdringliche Person herzlich gern entbehren. Es geschieht gewiss zum Vorteil des Ganzen, wenn sie in baldigem Tod Vereinigung mit ihrem frostigen Geliebten sucht und findet.

Dieser selbst, der zu den Personen des Dolce und Jodelle neu hinzugekommen und auch sorgfältiger als im Epos ausgearbeitet worden ist, muss als eine nicht minder unwahrscheinliche und komische Figur angesehen werden. Nicht misslungen ist die gleichfalls neue Beleuchtung der Amme: sie ist mit ein paar Strichen recht frisch gezeichnet und kann schon an Shakespeare's vollkommenere Charaktere derselben Gattung erinnern.

Aeneas und Dido kehren in den bereits bekannten Zügen wieder. Ein Held ist jener auch hier nicht; willig ordnet er, von seiner Mutter Venus stets sorgsam geschützt und gehütet, seinen Willen dem der Götter unter; er ist gleichsam eine Marionette in der Hand des Schicksals, die fein still hält, bis ihr Fädchen gezogen wird; fromm, aber nicht von Herzen, eher aus Bequemlichkeit, weil ihm das Kämpfe erspart; wankelmütig, halb Ehrenmann, halb Betrüger, der, überwältigt von seiner Leidenschaft, feierliche Eide schwört, um sie im nächsten Augenblick leichtfertig zu brechen. Diese Schwäche und Zaghaftigkeit, die Widersprüche, welche ihm anhaften, sind nicht dazu angetan, ihn in ein vorteilhaftes Licht zu rücken.

Dido selbst ist wohl grossartig, kühn und leidenschaftlich in ihrem Begehren, aber sie wird allzusehr über die Grenzen des Weiblichen fortgerissen. Freilich kann es im Drama nicht so langsam und ruhig mit der Liebe gehen, wie im Epos; auch müssen die Gefühle kräftiger hervortreten; aber die Schranke des Zartgefühls braucht deshalb nicht überschritten zu werden. Marlowe's Dido ist meist nur Affekt und Leidenschaft, das Mass läuft beständig über, und das fortwährende Gähren und Schäumen lässt eine feinere Nüancierung nicht zu. Zuweilen fehlt ihr auch die tragische Würde, und ihre Sprache sinkt wie z. B. in IV. 1 zu der des Lustspiels herab.[1])

Ein Zug der Sinnlichkeit, der sich namentlich in der Höhlenscene offenbart, durchweht all ihr Dichten und Trachten und lässt sie in einem weniger edlen Licht erscheinen, als dies bei Vergil, bei Dolce und Jodelle der Fall; und dadurch, dass Marlowe es bei Aeneas zu einem eigentlichen Konflikt gar nicht kommen lässt, worauf doch der Schwerpunkt der Tragödie hätte verlegt werden sollen, erscheint Dido auch weit mehr wie dort als die von einem gewissenlosen Abenteurer Betrogene, die uns wohl menschliches Bedauern, aber nimmer tragisches Mitleid wird einflössen können.

Die Sprache ist stellenweise einfach und würdig. In den Scenen leidenschaftlicher Erregung, namentlich im IV. und V. Akt, hat sie etwas Schwungvolles und Energisches, häufig auch eine Originalität und Kühnheit des Ausdrucks, dass wir darin den Schöpfer des Tamburlaine, Faust und Jew of Malta wieder erkennen; hierin wird der jugendliche Dramatiker nur von Shakespeare übertroffen.

Wie Jodelle hascht aber auch Marlowe nach ungewöhnlichen Bildern und Wendungen und verfällt dabei häufig in das Schwülstige (vgl. II. 1, IV. 4). So sind insbesondere die blutgetränkten Bilder in der Beschreibung von dem Untergang Troja's mit den grellsten Farben gemalt: II. 1. v. 194—209; 242—43; 245—50. Doch findet sich unter vielem Hässlichen wahrhaft Schönes und Bewundernswertes; unter dem Schwulst liegen Stellen von hochpoetischem Gefühl verborgen, und auch aus den Absurditäten muss man den Mann von Genie, den gewaltigen Himmelsstürmer erkennen, der es verstand, was noch kein Dichter gewagt oder vermocht hatte, die Sprache der

1) Alex. Dyce, Works of Christ. Marlowe, pref. p. 18, bezeichnet Marlowe's portrait of Dido nearly as inferior to Vergil's as Hogarth's Sigismonda to Correggio's.

vollen ungezähmten Leidenschaft zu reden, das Toben heftiger Affekte und Begierden, den wühlenden Kampf im Innern der Seele nachzubilden (Ulrici, Shakesp. dramat. Werke, I. p. 18).

Da bei Marlowe's Personen alle Ueberlegung ausgeschlossen ist, so kommen sie nur ganz selten in die Lage, ihre Gedanken in allgemeinen Sentenzen zum Ausdruck zu bringen, während wir bei Jodelle z. B. einen ziemlichen Ueberfluss daran verzeichnen mussten.

Als Endresultat vorstehender Untersuchung dürfte sich nun folgendes ergeben:

1. Den drei Dramen liegt als gemeinsame Quelle die Aeneide des Vergil zu Grunde, und zwar haben Dolce und Jodelle fast ausschliesslich den Inhalt des Didogesanges (l. IV) dramatisch verarbeitet, während Marlowe, mit Nichtachtung der Regeln über die Einheiten der Zeit und des Orts, auch auf das I. und II. Buch zurückgreifend, Episoden daraus dramatisch dargestellt hat.

Der Inhalt der Fabel ist im Grossen und Ganzen unverändert geblieben: Würden wir alle diejenigen Stellen, zu welchen Vergil direkt Veranlassung gegeben, und die wir durch die Einzeldarstellung dargelegt haben, unterdrücken, so würde nicht viel Nennenswertes übrig bleiben. In den beiden Dramen nach klassischem Schnitt, des Dolce und Jodelle, sind nur die Chöre und die Gedanken und Gefühle, welche dieselben entwickeln, als bemerkenswerte eigene Zutat zu verzeichnen. Weit freier hat der englische Dramatiker, der alle Fesseln verabscheuende Marlowe, den Vorwurf dramatisch zu gestalten versucht, manches Schöne selbstschaffend hinzugesetzt und demselben seinen Stempel aufgeprägt. Die dramatischen Versuche des Dolce und Jodelle sind von ausserordentlicher Einfachheit und primitivster Inscenirung. Marlowe hat an die Stelle der klassischen Einförmigkeit und der Rhetorik romantischen Schmuck, lebendige Dialoge, natürliche Unterredungen treten lassen. Gegenüber dem italienischen und französischen Drama, welche dem Auge nichts boten, ist Marlowe's Dichtung zum handlungsreichen Stück geworden, das auch eine Augenweide gewährt.

2. Eine Benützung der nur um 5 Jahre älteren Tragödie des Dolce von Seiten Jodelle's ist nicht erfolgt, und Marlowe wiederum hat nicht nach den Dramen seiner beiden Vorgänger gearbeitet: da, wo Aehnlichkeit statt hat, besteht solche auch gleichzeitig mit der römischen Vorlage, und es ist als gewiss anzunehmen, dass die Dichter auf jene Quelle zurückgegangen sind. Solche Stellen aber, die

etwa zwei von den Dichtungen zu eigen haben, ohne dass sich gleichzeitig ein Hinweis darauf bei Vergil vorfände, sind in keiner der drei Tragödien vorhanden, wenn wir von der Einlage des Chors bei Dolce und Jodelle absehen.

3. Die Didofabel bietet, ohne Aenderung gelassen, keinen wahren dramatischen Gehalt, weil es ihr eben an Verwicklung, an wirklich tragischen Konflikten gebricht, und weil der Schicksalswechsel aus Glück in Unglück nicht durch einen bedeutenden Fehltritt einer der Hauptpersonen geschieht. Sodann ist der wilde Verzweiflungssprung, womit sich Dido zuletzt in die Flammen des zusamenkrachenden Scheiterhaufens stürzt, um in hehrer Todesmajestät in der Lohe desselben zu verscheiden, zwar herzergreifend und rührend, aber echt tragische Läuterung wird hiedurch beim Zuschauer nicht geschaffen.

Die Wahl dieses Stoffes ist demnach als ein Missgriff anzusehen, so dass auch Marlowe, gegen Dolce und Jodelle ein gottbegnadeter, genial angelegter Dichtergeist, der den Kuss der Muse empfangen, den Figuren der Tragödie kein dramatisches Leben einzuhauchen vermochte. Trotz seines poetischen Scharfblicks konnte auch er aus dieser harten Schale einen reinen, süssen Kern nicht herausfinden; auch seine Dido klingt gleich den andern Dramen desselben Fabelmotivs nicht versöhnend aus, sondern endigt mit einer grellen Dissonanz, deren Auflösung wir vergeblich erwarten.

Möge die Untersuchung der drei Dramen, welche, vom absoluten Standpunkt aus betrachtet, gewiss nur geringwertige, für die damalige Zeit aber immerhin achtbare und folgenreiche Leistungen sind, als bescheidener Beitrag einmal zur Kenntnis der betreffenden Dichter, sodann auch zur Entwickelungsgeschichte des Drama's angesehen werden.[1])

---

1) Die zu Grunde gelegten Dichterausgaben sind:

1. Tragedie di M. Lodovico Dolce. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari. MDLX.
2. Les œvres et Meslanges Poetiques D' Estienne Jodelle Sieur du Lymodin. A Paris, chez Robert le Fizelier, rue S. Jaques, à la Bible d'or. MDLXXXIII. Avec privilege dv Roy.
3. The Works of Chr. Marlowe, by A. H. Bullen, B. A. 3. vol. London. John C. Nimmo. 1885.